



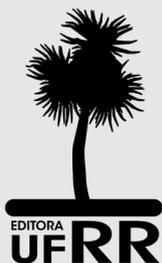
Trânsitos e fronteiras literárias: REPRESENTAÇÕES

Organização

Roberto Mibielli

Silvio Renato Jorge

Sonia Maria Gomes Sampaio



edições makunaima | EdUFRR

Revisão e diagramação
Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR

REITOR

José Geraldo Ticianeli

VICE-REITOR

Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR

Diretor da EdUFRR

Fábio Almeida de Carvalho

20-39472 CDD-809

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

T772 Trânsitos e fronteiras literárias [recurso eletrônico] : representações / Organizadores Roberto Mibielli, Silvio Renato Jorge, Sonia Maria Gomes Sampaio. – Rio de Janeiro, RJ : Makunaima ; Boa Vista, RR : Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. 155 p. – (Trânsitos e Fronteiras Literárias; v. 1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-65-87250-09-0

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura comparada. I. Mibielli, Roberto. II. Jorge, Silvio Renato. III. Sampaio, Sonia Gomes.

CDD 809

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



Livro, financiado parcialmente com os recursos do PROCAD-AM/CAPES

Trânsitos e fronteiras literárias: REPRESENTAÇÕES

Organização

Roberto Mibielli

Silvio Renato Jorge

Sonia Maria Gomes Sampaio

Boa Vista | Rio de Janeiro

2020



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguay)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS EM CHAVE PÓS-NACIONALISTA: da história literária à imagologia Nabil Araújo	10
UM TEATRO EM MOVIMENTO: Brecht no Brasil, representações e imaginários André Dias	31
LITERATURAS INDÍGENAS BRASILEIRAS E A ECOCRÍTICA Pedro Mandagará	44
O XAMÃ E SEUS OUTROS: ensaio acerca da estrangeiridade Izabela Leal Fernando Alves da Silva Júnior	60
SUBJETIVIDADES E RESISTÊNCIAS DE MULHERES NEGRAS E INDÍGENAS NA LITERATURA AMAZÔNICA. Liozina Kauana de Carvalho Penalva Gilmar Bueno Santos	78
A ORALIDADE ANCESTRAL DE GRAÇA GRAÚNA E PAULINA CHIZIANE NA LITERATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA Ananda Machado	92

O INTERMINÁVEL LIMITE DO NARRADOR: figurações do deslocamento em a noite da espera, de Milton Hatoum **111**

Andréa Moraes da Costa

Paulo Eduardo Benites de Moraes

HOMENAGEM ESPECIAL:

CANTO DE RESISTÊNCIA: a dinâmica cultural de corpo e alma Macuxi no ritual Areruia e a relação com seus territórios **130**

Devair Antônio Fiorotti (*in memoriam*)

Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos

SOBRE OS AUTORES **145**

Apresentação

Tendo por origem a língua latina, a palavra *representação* revela um significado abrangente, que transita do espectro jurídico ao campo próprio da administração pública, sem, todavia, a eles se limitar. Neste livro, interessa-nos refletir, a partir de sua constituição como conceito teórico, sobre sua aplicabilidade no âmbito cultural e literário. Para tanto, recorreremos a uma acepção que, incorporando a ideia de *encenação*, traduz a forma como o mundo, as coisas e as pessoas podem ser concebidas em termos de um discurso marcadamente crítico, que propõe questionamentos acerca da sociedade e das relações político-culturais nela estabelecidas.

Desse modo, seria importante destacar o processo pelo qual Stuart Hall, ao discutir as relações entre cultura e representação, estabelece um vínculo entre tais conceitos, fundamentando muito do que hoje poderíamos dizer a respeito da presença do ato representativo no âmbito da literatura:

“[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos” (HALL, 2016, p.21).

O texto de Hall, aqui tomado como espécie de força disseminadora, ilumina as reflexões que se reúnem na obra, de um lado porque encaminha o seu próprio conceito central – o da representação – para uma zona fora do lugar em que normalmente é discutido, cuja constituição se dá em torno das ideias de reflexo e verdade, para encetar uma perspectiva diferenciada, envolvendo noções como

construção social e discurso, narrativa e valores humanos, sociais e, pode-se mesmo afirmar, políticos. Nesse sentido, ainda em diálogo com o intelectual jamaicano, é importante notar que a ideia de representação está notadamente ligada à cultura e às suas práticas de construção de significados, sobretudo aqueles materializados por meio da linguagem, em processos compostos por movimentos enunciativos que contam e transmitem certa concepção de sociedade e de mundo. Representar é, assim, movimentar sentidos e convicções sociais por meio do discurso, comunicar um modo de compreensão das relações entre os seres e destes com o todo social. É, portanto, uma função que atravessa as realizações literárias em forma oral ou escrita que buscam dialogar com os modos de entendimento da sociedade e atribuem sentido, valor e significado aos rituais cotidianos e aos modos de interação entre as comunidades e os indivíduos. Dessa forma, não seria demais afirmar que a representação surge de uma “relação complexa e mediada entre as coisas do mundo, os conceitos em nosso pensamento e a linguagem” (HALL, 2016, p.65).

8

Os artigos presentes nesta coletânea discutem criticamente a forma como imagens e valores são problematizados por textos literários e objetos culturais específicos. Nesse caminho, elaboram um pensamento sobre a relação entre literatura, arte e sociedade que possibilitaria, em última instância, estimular a discussão sobre os lugares de recepção de tais textos e objetos, bem como os da produção acadêmica sobre eles. Discutem, ainda, na articulação que se pode perceber entre a matéria literária e os valores nela embutidos, a forma como se representam subjetividades e resistências *excêntricas*, como, por exemplo, de mulheres negras e indígenas, em um exercício do qual decorre, em paralelo, contínua reflexão acerca dos princípios de voz e de representatividade.

Por fim, e talvez mais importante do que tudo o que até aqui foi dito, cabe destacar o fato de este livro se constituir como uma homenagem dos organizadores a *Devair Antônio Fiorotti*, não só

pelo que ele representou para os estudos de literatura na UFRR e no cenário acadêmico brasileiro, mas também pela lembrança de sua presença alegre e entusiasmada no projeto que deu origem a nossa publicação.

Roberto Mibielli,
Silvio Renato Jorge e
Sonia Maria Gomes Sampaio.

REFERÊNCIA

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Org. e ver. téc. Arthur Ituassu. Trad. Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / Apicuri, 2016.

Representações e imaginários em chave pós-nacionalista: da história literária à imagologia

Nabil Araújo

Convidado a refletir sobre “a crise do Estado-nação” no âmbito de um ciclo de conferências realizado em 1999 a propósito dos quinhentos anos do Brasil, José Murilo de Carvalho, nome maior da nossa historiografia política, constatava: “O Estado-nação tem uns duzentos anos de existência e já começa a dar sinais claros de esclerose. Outros formatos de convivência social e política começam a ser inventados. No entanto, o que virá será, como sempre, influenciado pelo que foi”, esclarecendo, na sequência, que: “A originalidade dessa forma histórica está no acoplamento do Estado com a nação, mas isto não significa que cada uma das partes tenha perdido sua especificidade e não possa ser analisada à parte” (CARVALHO, 2003, p. 397). Em síntese, alertava o autor: “A natureza da relação, a maior ou menor força do ingrediente nacional poderão favorecer ou dificultar a imaginação das novas formas sociais que estão por vir” (Ibid., p. 397).

Passadas exatas duas décadas do diagnóstico de Carvalho, um dos mais respeitados e influentes periódicos dos estudos políticos internacionais, a revista norte-americana *Foreign Affairs*, dedica ao fenômeno contemporâneo do “novo nacionalismo” um substancial dossiê, em cujo editorial a indagação fundamental acerca do Estado-nação – “Estados são estruturas políticas soberanas. Nações são grupos sociais unificados. O que cada um deve ao outro?” – é respondida, logo de partida, nos seguintes termos:

As reivindicações do Estado são óbvias: ele tem uma miríade de responsabilidades práticas e legiões de tecnocratas trabalhando

para cumpri-las. Mas as reivindicações da nação são menos claras, e chegam com feias reverberações. A defesa dessas reivindicações – o nacionalismo – guiou alguns dos maiores crimes na História. E então o conceito tornou-se tabu na sociedade polida, na esperança de que poderia tornar-se tabu também na prática. Agora, entretanto, ele voltou com vingança (ROSE, 2019, p. 8).¹

Num dos artigos que compõem o dossiê, o cientista político Jan-Werner Müller, referindo-se ao que parece ser hoje uma “tendência global incontestável” – “Autodeclarados nacionalistas agora lideram não apenas as maiores autocracias do mundo, mas também algumas de suas mais populosas democracias, incluindo o Brasil, a Índia e os Estados Unidos” (MÜLLER, 2019, p. 35) –, afirma, contudo, que a já “convencional narrativa” segundo a qual “o surto atual de paixões nacionalistas representa um retorno ao normal” (na medida em que “os esforços para criar um mundo mais integrado depois da Guerra Fria foram uma mera oscilação histórica, e as paixões tribais da humanidade foram agora redespertadas”) revela, na verdade, “uma interpretação profundamente falha do momento atual” (Ibid., p. 35). Isso porque o que se tem testemunhado nos últimos anos “não é a ascensão do nacionalismo em si mesmo”, pondera Müller (Ibid., p. 35), mas a de uma “variante sua”, a saber, “o populismo nacionalista”, ao passo que “os líderes descritos como ‘nacionalistas’ são mais bem compreendidos como afetados populistas [*populist poseurs*] que ganharam apoio explorando a retórica e a imagística do nacionalismo [*drawing on the rhetoric and imagery of nationalism*]” (Ibid., p. 35). Mais à frente, Müller afirma que a maioria desses populistas agora no poder “performa um tipo de pantomima nacionalista de gestos largamente simbólicos [*a sort of nationalist pantomime of largely symbolic gestures*]” (Ibid., p. 38).

11

1 Salvo indicação contrária, a tradução de trechos em língua estrangeira citados neste artigo são de minha autoria.

Bem entendido, para Müller os alegados neonacionalistas contemporâneos não seriam nacionalistas propriamente ditos, mas “pantomímicos”, atores que apenas exploram os “gestos simbólicos”, a “retórica” e a “imagística” do nacionalismo de modo a obter apoio para seus projetos populistas de poder. Em suma, Müller julga ser possível identificar o que chama de “nacionalismo em si mesmo” [*nationalism per se*] independentemente da performance retórico-imagístico-simbólica pela qual o mesmo toma corpo e se dá a ver sociopoliticamente, ao modo, infere-se, de um sentimento atávico genuíno, de uma “paixão tribal” refratária, como tal, ao mero *discurso* a propósito e em defesa da nação.

“Ao contrário, o nacionalismo é uma formação discursiva que dá forma ao mundo moderno”, poder-se-ia rebater com Craig Calhoun (2007, p. 27), um dos maiores teóricos contemporâneos do nacionalismo; *formação discursiva*, isto é: “um modo de falar, escrever e pensar sobre as unidades básicas de cultura, política e pertencimento que ajuda a constituir nações como dimensões reais e poderosas da vida social” (Ibid., p. 27). Em suma: “Nações não existem ‘objetivamente’: antes de existirem discursivamente. Igualmente, contudo, nações evocadas pela fala e pelo sentimento também são estruturas materiais ‘reais’ de solidariedade e reconhecimento” (Ibid., p. 27).

Como formação discursiva, o nacionalismo “é uma maneira de falar que molda nossa consciência, mas também é problemática o suficiente para continuar gerando mais questões e perguntas”, observa Calhoun (Ibid., p. 40). E, na medida em que, a despeito das tentativas de desqualificá-la, “a retórica nacionalista que permeia a vida pública e a cultura contemporânea [...] apresenta as nações com uma autonomia descontextualizada a qual dificulta o entendimento acadêmico e tem impactos nos assuntos práticos” (Ibid., p. 103), torna-se crucial atentar para “os modos pelos quais uma formação retórica ou discursiva enraizada na idéia de nação molda as com-

preensões relevantes da identidade coletiva” (Ibid., p. 105). Quanto a isto, Calhoun destaca ainda que: “Autocompreensões nacionais distintivas são produzidas e reproduzidas na literatura, no cinema, no debate político”, os quais “estruturam as maneiras pelas quais as pessoas sentem solidariedade umas pelas outras (e distinção quanto a quem é de fora)” (Ibid., p. 156).

Evocando a hoje clássica coletânea organizada por Homi Bhabha há três décadas, **Nation and Narration** [Nação e narração] (1990), Calhoun (Ibid., p. 45) observa que em parte o nacionalismo é “uma questão de construção narrativa, a produção (e reprodução e revisão) de narrativas situando o lugar da nação na história” e que “as construções narrativas nas quais ele é moldado mudam e potencialmente transformam os significados de quaisquer comunalidades étnicas que possam existir”. Esta é uma razão fundamental, segundo o autor (Ibid., p. 45), pela qual “a continuidade de identidades étnicas por si só não explica adequadamente o nacionalismo”; não obstante: “a escrita de narrativas históricas lineares do desenvolvimento nacional e reivindicações de identidade nacional primordial frequentemente seguem de mãos dadas”, uma vez que “a escrita de narrativas históricas nacionais está tão incrustada no discurso do nacionalismo que ela quase sempre depende retoricamente da pressuposição de algum tipo de identidade nacional preexistente de modo a fornecer um começo para a história” (Ibid., p. 45).

Isto se vê exemplarmente ilustrado, é certo, pelo papel desempenhado pelo romantismo na consolidação de uma ideia de nação no Brasil pós-independência. Como bem observa Bernardo Ricupero (2004, p. 86), “é apenas devido à presença da nação como referência que se pode, no período posterior à independência, desejar criar literatura e historiografia brasileiras”; em contrapartida: “a elite intelectual do Segundo Reinado, impregnada de ideias românticas, considera que para existir nação, é preciso que haja literatura e historiografia brasileiras”.

Quanto à literatura brasileira, a fatura deste processo é conhecida: “o que foi produzido anteriormente passa praticamente a adquirir sentido em retrospecto, devido, em grande parte, ao empenho dos românticos em estabelecer um cânone nacional”, de modo que “antes dos românticos havia literatura produzida por escritores nascidos no Brasil, mas não propriamente literatura brasileira como algo consciente” (Ibid., p. 86). O papel crucial da historiografia literária neste estabelecimento de um cânone nacional como consciência coletiva da *brasilidade* – consequentemente, como alicerce de uma pedagogia da nacionalidade no Brasil, a qual em larga medida ainda subjaz ao que concebemos como ensino de literatura no país – foi primorosamente analisado em livro de Maria Helena Rouanet evocado por Bernardo Ricupero: o fundamental **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional (1991).

I

14 Maria Helena Rouanet reconstituiu, com vistas à produção literária pós-1822 no Brasil, a construção de uma imagem da nacionalidade – focada, sobretudo, na natureza exuberante e nos episódios grandiosos da história do país – e o estabelecimento do patriotismo como valor maior a ser difundido pela literatura, ao modo de uma *missão*. A autora analisa, então, “como os representantes do movimento romântico adequaram à sua obra a missão que lhes havia sido confiada, e como esta realidade pôde ser difundida na medida em que se criava um solo comum entre os autores e o público”, destacando, na sequência, uma última dimensão desta tarefa empreendida pelos escritores da época: “a de resgatar o seu passado, a de levantar e reunir os seus títulos de origem” (ROUANET, 1991, p. 257).

Daí o caráter basilar assumido pela então nascente historiografia literária no Brasil: “se a produção literária do século XIX foi de grande importância para a instauração e para a divulgação de uma *realidade nacional*”, pondera Rouanet, “não se pode deixar de

considerar que, uma vez cumprida a missão que lhes competia, os autores brasileiros deveriam ter abandonado os parâmetros adotados para a consecução dessa tarefa de base”; daí que “a permanência de uma tal concepção não teria sido tão marcante e insidiosa se a crítica e a história da literatura não se tivessem aliado, de corpo e alma, a este projeto e à aferrada luta pela sua concretização” (Ibid., p. 265).

Passando em revista a obra de precursores como Ferdinand Denis, Francisco Varnhagen, Fernandes Pinheiro, Sotero dos Reis, Rouanet observa que, “profundamente impregnada pelos princípios que regem a elaboração da história nacional de um país”, também a história da literatura “procura estabelecer as bases da nacionalidade, levantar os fatos – neste caso, as escolas, as obras, as correntes, os estilos, etc. – que teriam tido alguma importância ao longo do tempo, e destacar os nomes dos ‘vultos célebres’, acompanhados dos seus ‘feitos notáveis’” (Ibid., p. 267). Ora, nesta cronologia dos grandes vultos literários e seus grandes feitos já se delineia o trabalho de constituição de um cânone nacional, indissociável, como tal, de um modo de leitura nacionalizante das obras que o integram: “Uma vez estabelecida a ‘data de nascimento’ de uma literatura que seria efetivamente ‘nossa’, é hora de passar à listagem de uma série de nomes de autores e títulos de obras, todos eles acompanhados de observações acerca de seu caráter nacional” (Ibid., p. 270).

Nesse contexto, logo se estabeleceu “que aqueles valores considerados indispensáveis para o bom desempenho da função dos críticos – a língua e a história nacionais – vão ser também os critérios a partir dos quais serão julgados os autores e suas obras” (Ibid., p. 279), de modo que “ninguém passou incólume por essa busca de uma caracterização da *brasileidade*, construída basicamente a partir do duplo eixo da língua portuguesa, por um lado, e, por outro, de uma originalidade propriamente brasileira” (Ibid., p. 281). Rouanet observa, então, que este critério “passou a ser assumido enquanto valor maior por todos os que se dedicaram à história e à crítica da

literatura, bem como por poetas e ficcionistas que se referiam à sua própria atividade” (Ibid., p. 282), evocando, então, na sequência, a hoje clássica análise de Flora Süssekind, em **Tal Brasil, qual romance?** (1984), do paralelo existente entre a tradição literária e a linhagem da sucessão familiar.

“O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambiguidades e rupturas da ficção”, observa, com efeito, Süssekind (1984, p. 32), em suas considerações sobre “Paternidade, autoria e nacionalidade” no primeiro capítulo de **Tal Brasil, qual romance?** Daí a analogia entre a historiografia literária e a elaboração de genealogias familiares:

A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descon-tinuidades. Nada que possa enfeiar, tornar cômico ou desfazer os perfis de seus grandes autores ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. [...] Uma literatura tem sua tradição equilibrada pela pedra das estátuas de seus “grandes” escritores, pelas prateleiras de suas assépticas bibliotecas, pela filiação de uns a outros, pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem “logicamente”, pela continuidade de um conjunto de obras e nomes que, sem ambiguidades, parecem repetir-se numa trajetória idêntica (Ibid., p. 33-34).

Nessa perspectiva, a linguagem só poderia mesmo estar totalmente a serviço da expressão sem arestas do “nacional”. Dela se espera então “que se apague e funcione como mera transparência”, tornando-se, assim, o texto literário, “mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar”, observa Süssekind (Ibid., p. 34). “Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato”, prossegue a autora; “[c]omo se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem

a diferença fossem possíveis” (Ibid., p. 35). Mais à frente, a autora conclui que “é numa busca de unidade e de especificidades que se possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil” e que é esta busca que exige se fazer da linguagem “apenas mediadora ‘invisível’ [...] de uma ‘tal literatura brasileira’ que procura um ‘Brasil’, uma ‘verdade’, uma ‘nacionalidade’, que possa reproduzir de modo fiel” (Ibid., p. 36).

É esta ideologia estética *nacionalista-realista* que conformará a leitura canônica perpetuada pela historiografia literária brasileira nos séculos XIX e XX.

Em texto sobre a alegada crise da história literária na contemporaneidade, Paulo Franchetti reconhece o lugar “proeminente e vasto” que ela ainda ocupa “nas bibliotecas e nas salas de aula” em nosso país (FRANCHETTI, 2013, p. 87). “Nos cursos da maior parte das universidades brasileiras, inclusive, é ela a forma privilegiada de trabalho com as obras literárias, pois as séries denominadas de acordo com as literaturas nacionais são usualmente cursos panorâmicos”, observa o autor, enfatizando que, “[n]a universidade, a forma institucional predominante de trabalho com a literatura ainda é, como sempre foi, a história literária” (Ibid., p. 87). E ainda:

E como a universidade não só forma os professores do ensino médio, mas ainda estabelece os critérios de seleção dos pretendentes ao diploma universitário, e como o exame vestibular aparece hoje como uma das principais razões objetivas para a existência de uma disciplina específica sobre literatura nos cursos de ensino médio, acabamos por ter, neles, uma duplicação da história literária ensinada na universidade (Ibid., p. 87-88).

Observando que “história literária na escola brasileira (tanto na superior quanto na média) é basicamente estudo de ‘estilos de época’ e/ou de história social, segundo as grandes sínteses históricas dos anos 1950 a 1970”, Franchetti se propõe, então, a analisar “os princípios e os métodos das principais sínteses produzidas na

segunda metade do século passado e que são as matrizes altas das formas de trabalho hoje levadas a cabo na maioria das escolas médias e superiores no Brasil” (Ibid., p. 89), e conclui:

Acima das diferenças de método, princípio e orientação política, o que une as histórias de Sodré, Coutinho, Candido e Bosi é uma aposta na possibilidade de narrar uma série de ações que conduzem à constituição de um ser “nacional”. Isto é, uma aposta em que é possível compor uma narrativa em que uma personagem suprapessoal, relevante para a definição dos contornos da nação, apareça como herói. Essa personagem-conceito, em cada uma das sínteses aqui mencionadas, caminha em direção à plena realização, numa série de peripécias em que vai triunfando sobre adversidades várias. A forma profunda desse discurso é, sem dúvida, épica. Sua realização particular, uma modalidade do romance de formação (Ibid., p. 94).

18 O que distingue tais narrativas entre si, observa Franchetti, é “a natureza da construção dessa personagem central, bem como as modalizações no tratamento do seu contexto ou ambiente” (Ibid., p. 94); já sua base comum, “o que lhes dá aos olhos de hoje o mesmo ar de família”, conclui o autor, “é também o que lhes garantiu eficácia persuasiva: a postulação de que tanto o autor da história literária quanto o seu leitor imediato participam de alguma forma da natureza do herói coletivo nacional” (Ibid., p. 94-95).

O discurso historiográfico sobre a nacionalidade literária teria se constituído, portanto, do Romantismo à escola uspiana, de tentativas diversas de imbuir projetos nacionais específicos, formulados por grupos específicos, de uma generalidade tal que os fizesse, então, coincidir com a própria revelação do “herói coletivo nacional” de cuja natureza participariam autor e leitores da história literária. “O argumento básico para que se fizesse ou lesse essa história é, no fundo, romântico”, explica, com efeito, Franchetti (Ibid., p. 95), “pois glosa a necessidade moral do autoconhecimento, com especial atenção para as contingências formativas que definem a particularidade”.

Sobre a possibilidade e a probabilidade de uma tal redação hoje em dia, Franchetti observa: “A ideia de um ‘nós’ desmarcado de classe, gênero, etnia e extração cultural, cuja unidade repousa apenas no fato de ser um ‘nós’ brasileiro, está justamente relegada ao esquecimento intelectual e só sobrevive no discurso demagógico” (Ibid., p. 95). E ainda:

Qualquer pós-graduando afinado com o discurso pós-colonialista logo perguntaria “nós, quem?”; ou: por que devo supor que a literatura feita por ou para os senhores escravocratas ou os próceres do PRP paulista me exprime? Poderia perguntar ainda: em que se baseia a postulação de uma solidariedade prospectiva, que faz de todos “nós”, além de descendentes, destinatários da ação dos “homens do passado”? (Ibid., p. 95).

Maria Helena Rouanet, em suas palavras conclusivas acerca do papel dos discursos da crítica e da história da literatura no processo de fundação e consolidação de uma literatura nacional no Brasil, observa que tais discursos “vão buscando na uniformidade a neutralização de toda e qualquer diferença, de tudo o que pudesse caracterizar a *alteridade* que acaba se revelando, então, como um elemento particularmente *ameaçador*”, de modo que “aquela *domesticação*, aplicada de início à *inquietante estranheza* da natureza *exótica* desta terra tropical, estendeu-se, sem maiores obstáculos, a toda a sua produção intelectual” (ROUANET, 1991, p. 287).

Mais recentemente, João Adolfo Hansen (2015) destaca que o princípio nacionalista-realista que subjaz à nossa historiografia literária não apenas rege a seleção e a exclusão de textos, como também aprisiona e domestica os textos selecionados numa grade interpretativa teleológica pela qual se mantém “o controle de todo o cânone”. A naturalização do cânone brasileiro implica, aí, a naturalização da leitura canônica nacionalista-realista que o institui como tal, num circuito hermenêutico viciado que se retroalimenta.

“Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais

de perto”, afirmava, há quase quatro décadas, Roberto Reis, num texto hoje clássico, citado por Hansen, “cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras [...], um patrimônio da humanidade (e, hoje, percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável” (REIS, 1992, p. 70). E ainda: “Há poucas mulheres, quase nenhum não branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social”, concluía Reis, de modo que “a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos” (Ibid., p. 73). Nesse sentido, o alerta de Roberto Reis continua válido: “não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres”, observava o autor, explicando: “Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder” (Ibid., p. 73). Mais à frente o autor esclarece que

está em jogo uma *maneira de ler*, uma estratégia de leitura que seja capaz de fazer emergir as *diferenças*, em particular aquelas que conflitem com os sentidos que foram difundidos pela leitura canônica, responsável em última análise pela consagração e perenidade dos monumentos literários e via de regra reforçadora da ideologia dominante, subvertendo, desse modo, a hierarquia embutida em todo o processo (Ibid., p. 77).

A ideologia nacionalista-realista perpetuada pela leitura canônica historicista apoia-se, como insiste Rouanet, na postulação de uma língua nacional literariamente manejada como meio de expressão autêntica da brasilidade: “A *língua* vai despontar, assim, como um dos critério básicos para a determinação da ‘nacionalidade’ de uma literatura”, explica Rouanet (1991, p. 262), concluindo: “Daí,

portanto, toda a importância daquela constante ameaça que paira sobre a cabeça dos brasileiros – a identificação com Portugal; daí também a tão urgente necessidade de se encontrar o caminho para uma posição nítida de originalidade”. Como bem observa outro autor citado por Hansen, o crítico português Abel Barros Baptista (2005, p. 34), “a homogeneidade suportada por uma mesma língua é uma ilusão criada pela ignorância do constante trabalho de tradução que o domínio de uma língua implica”. O antídoto, por assim dizer, contra esta ilusão estaria no reconhecimento do caráter constitutivamente *heterogêneo e diferencial* de toda e qualquer língua, a despeito das pretensões de homogeneidade, reconhecimento lapidarmente enunciado pelo próprio Baptista nos seguintes termos:

Corpo de possibilidades, a língua é uma rede de heterogeneidades, e por isso a tradução se impõe, não apenas entre línguas, mas entre variantes – nacionais, sociais, regionais, históricas, profissionais etc. – da mesma língua. O conhecimento de uma língua implica por isso não apenas o domínio das possibilidades de tradução, mas ainda, e sobretudo, a capacidade de lidar com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irreduzíveis (que não têm conteúdo nacional). O horizonte de uma plena tradutibilidade ideal defronta sempre a irreduzibilidade do intraduzível – e isso no interior da mesma língua, da mesma variante, do mesmo dialeto. Esta percepção da língua como rede diferencial, em que cada variante remete para outra, incapaz de se definir por si mesma, desarticula os primeiros pressupostos do nacionalismo, quer porque impede a neutralização da língua pela pressuposição do laço natural de pertença, quer porque relativiza todos os esforços de demarcação nacional ou regional com base nas diferenças linguísticas (Ibid., p. 34-35).

21

Em contraposição à concepção nacionalista-realista de linguagem como “pura denotação, homologia perfeita, reflexo sem interferências, repetição sem a diferença” (Süssekind), Baptista identifica na práxis linguística (a incluir, portanto, o que se quer chamar

“literatura”) uma permanente e incontornável atividade tradutória, a qual, ao se defrontar “com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irreduzíveis”, em suma, com “a irreduzibilidade do intraduzível”, acaba inevitavelmente por revelar os limites de suas próprias possibilidades. É a esse fracasso tradutório, por assim dizer, que remete Roberto Reis ao tratar da execução do programa romântico brasileiro de representação literária da realidade nacional:

Tendências como o indianismo e o sertanismo são esforços para captar a cor local do país e o *ethos* brasileiro, numa mimesis de corte realista, que obedece ao primado da observação. Um exame cuidadoso da literatura de nosso oitocentos, entretanto, revelaria como aquela ficção acaba dizendo mais a respeito das camadas sociais que a escreviam e a fruía do que dos índios ou sertanejos que supostamente pretendiam captar, tomados estes como “heróis” dos textos em que comparecem. Neste sentido, se poderia escrever que uma considerável parcela da produção literária do Brasil oitocentista acaba se configurando como uma espécie de autorretrato das elites que a produziam e consumiam. No esforço de forjar uma representação “realista” do país (de sua natureza, de figuras como o indígena ou o homem do interior), na exata medida em que esta captação serviria para delinear o “perfil nacional”, ela acaba se traindo, se contradizendo e fornecendo um retrato da ideologia dos segmentos senhoriais. Ser brasileiro, para aquelas frações ilustradas, “desterradas em sua própria terra”, era ser europeu nos trópicos. O “nacionalismo” presente nesta produção é aquele que interessa ao projeto de consolidação do Estado nacional (REIS, 1991, p. 80).

22

Ora, se identificamos aqui o esforço para “captar” literariamente um outro – “o índio”, “o sertanejo”, etc. – como esforço de *tradução* desse outro numa dada língua, e se reconhecemos, com Baptista, que “[o] horizonte de uma plena tradutibilidade ideal defronta sempre a irreduzibilidade do intraduzível”, então precisamos admitir ser justamente quando se evidenciam os limites das

possibilidades de uma tradução – quando a pretensa “captação”, para falar com Reis, “se trai” e “se contradiz” –, que a tradução se revela *como tradução*, e a língua, como “rede de heterogeneidades”, “rede diferencial”. Nesse sentido, o fracasso evocado por Reis – o retrato do indígena ou o do sertanejo brasileiros revelando-se como autorretrato do narrador “europeu nos trópicos” – torna-se paradigmático da atividade tradutória em jogo em todo esforço de representação verbal da alteridade: no limite, não poderia mesmo haver retrato, quem quer que seja o “outro” retratado, que não se deixasse em alguma medida revelar como autorretrato; em suma: retrato-do-outro-como-retrato-de-si.

É o que postula, aliás, Daniel-Henri Pageaux, a título de “hipóteses de trabalho” para o estudo das imagens, ou *imagologia*, na contemporaneidade:

toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. [...] é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. [...] é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar. Tomado como horizonte de estudo, esse espaço é o palco em que se expressam, com a ajuda de imagens e de representações, as modalidades segundo as quais uma sociedade, uma cultura se vê, se pensa, se sonha – pensando e observando o estrangeiro, também tomado como objeto de uma fantasia. A imagem do estrangeiro pode *igualmente* dizer certas coisas sobre a cultura de origem (observante). Toda alteridade revela uma identidade – ou vice versa (PAGEAUX, p. 110-111).

23

Outrora combatidos como resquício indesejado do paradigma historicista do comparatismo ocidental, os estudos imagológicos são hoje “reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das

bases dos estudos culturais, e até mesmo do ‘multiculturalismo’”, observa Pageaux (Ibid., p. 109). A imagologia é aí entendida, em sentido lato, para muito além dos restritivos parâmetros nacionalistas que a reduzem, no comparatismo clássico, a um estudo das representações de uma determinada nacionalidade estrangeira numa determinada literatura nacional (algo como: imagens da Espanha e/ou do espanhol na literatura francesa). Daí Pageaux optar por falar em “dimensão estrangeira” como “presença do Outro” – “cada vez que a dimensão estrangeira aparece como problema, intervém também a questão imagológica, isto é, a presença do Outro, de seu espaço natural e cultural” (Ibid., p. 114) –, evocando, assim, uma estrangeiridade expandida, e, mesmo, estrutural, a qual, no limite, se confundiria com a alteridade daquelas “singularidades irreduzíveis” que, segundo Baptista, a um só tempo requerem e resistem à tradução, e que “não têm conteúdo nacional”.

24 A concepção de imagem em Pageaux projeta, assim, uma práxis imagológica pós-nacionalista, além de, não por acaso, essencialmente *não realista*: “O problema da falsidade da imagem, da representação, não cabe nesses estudos”, constata, com efeito, Pageaux, explicando que o interesse é, antes, o de compreender “a lógica da representação”, ou “a lógica de uma escrita, de um imaginário”; eventualmente, “o funcionamento de uma ideologia” (Ibid., p. 111). Ora, nesses termos, uma leitura imagológica de escritores brasileiros canônicos como os mencionados por Hansen encarnaria muito apropriadamente aquela leitura contracanônica imaginada por Roberto Reis no sentido de “desmontar o processo de canonização de autores e textos levada a cabo por nossa historiografia literária” (REIS, 1991, p. 80).

Mas o que embasaria, afinal, essa leitura imagológica contracanônica? Antes de mais nada, um foco incansável nos aspectos linguísticos/enunciativos da construção discursiva da imagem do Outro, justamente o que tende a ser negligenciado ou invisibilizado pela leitura canônica nacionalista-realista. Pageaux (2011, p. 115)

estabelece como primeiro nível de estudo imagológico, “primeiro e fundamental”, enfatiza o autor, “a palavra”:

A imagem de um estrangeiro em um texto é primeiramente um conjunto de palavras para dizer o Outro. Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximações para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irredutíveis: encontramos, em outra esfera, a questão do intraduzível (Ibid., p. 112).

Bem entendido, “as palavras do Outro inscritas no texto” integram os “tantos elementos de alteridade irredutíveis” que remetem àquilo que tanto Baptista quanto Pageaux concebem como a “irredutibilidade do intraduzível” a configurar, dir-se-ia, o Outro como “singularidade irredutível” em face do discurso do Eu. Mas o que Pageaux também revela, por outro lado, é que este Outro irredutível só se projeta discursivamente *enquanto* “tomada de consciência” de um Eu em relação a ele, *enquanto* efeito de um esforço de tradução portanto, esforço que se encarna num dado “campo lexical”, em determinadas “isotopias”, em determinados “processos de comparação”, em determinada “adjetivação” como “expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização”. Em suma, também este enunciador-tradutor e seu discurso se configuram como singularidade irredutível, no limite intraduzível – a qual, não obstante, só se projeta discursivamente *enquanto* tomada de consciência de um Eu em relação a um Outro. Para retornar ao exemplo de Roberto Reis, “o índio” ou “o sertanejo” em Alencar se projetariam como singularidade irredutível apenas em contraste com o narrador “europeu nos trópicos” – e vice-versa, num antagonismo reciprocamente constitutivo, na “rede diferencial” da língua como atividade social.

II

É justamente esse antagonismo reciprocamente constitutivo do Eu e do Outro na heterogeneidade discursiva das criações verbais o que se vê obliterado, por exemplo, pela leitura canônica do regionalismo brasileiro na via da tradição historiográfica nacionalista-realista paradigmaticamente encarnada em Antonio Candido.

Em texto de 1972 no qual discute a literatura como “algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”, Candido (2002, p. 80) propõe-se a “abordar o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade”, tomando, para tanto, o “regionalismo brasileiro” como “exemplo de relação das obras literárias com a realidade concreta”, posto que o mesmo, explica o autor, “por definição é cheio de realidade documentária” (Ibid., p. 85-86). Assim, acrescenta Candido:

Trata-se de um caso privilegiado para estudar o papel da literatura em um país em formação, que procura a sua identidade através da variação dos temas e da fixação da linguagem, oscilando para isto entre a adesão aos modelos europeus e a pesquisa de aspectos locais. O Arcadismo, no século XVIII, foi uma espécie de identificação com o mundo europeu através do seu homem rústico idealizado. O Indianismo, já no século XIX, foi uma identificação com o mundo não europeu, pela busca de um homem rústico americano igualmente idealizado. O Regionalismo, que o sucedeu e se estende até os nossos dias, foi uma busca do *tipicamente brasileiro* através das formas de encontro surgidas do contato entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo documentário e idealizador, forneceu elementos para a autoidentificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais (Ibid., p. 86).

Estabelecida a progressão histórica e estética Arcadismo-Indianismo-Regionalismo, Candido divisa, então, etapas no desenvolvimento interno da própria corrente regionalista, que

“existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (Ibid., p. 86-87). Assim:

O que acontece é que ele vai se modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem-feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa, a cujo propósito seria cabível falar num super-Regionalismo. Mas ainda aí estamos diante de uma variedade da malsinada corrente (Ibid., p. 87).

Isso posto, Candido (Ibid., p. 87) avança “uma consideração de ordem geral”, a de que “o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem”:

O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país (Ibid., p. 87).

Como exemplos das vertentes “alienadora” e “humanizadora” do regionalismo brasileiro, Candido analisa, respectivamente, a “dualidade estilística” que um Coelho Neto compartilhava com a maioria dos regionalistas – “que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico”

(Ibid., p. 88) – e o “caso positivo” de Simões Lopes Neto, que busca “assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico, [...] que se situa *dentro* da matéria narrada, e não raro no próprio enredo” (Ibid., p. 90). A negatividade do primeiro exemplo é enfatizada pela sua caracterização como “estilo esquizofrênico” (na medida em que “puxa o texto para dois lados”), cujo efeito é o de mostrar “o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem” (Ibid., p. 88); ainda, como “centauro estilístico”, cuja “dualidade de notação da fala [...] não pode ser explicada senão por motivos de ideologia” (Ibid., p. 89); em suma, como “técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor [...] e confinar o personagem rústico [...] no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade” (Ibid., p. 89). Em contrapartida, Candido (Ibid., p. 90) enfatizará, no segundo exemplo, sua “visão humana autêntica”, que “se traduz pelo encontro de uma solução linguística adequada”, a qual imbuiria, em última instância, o regionalismo, de “um sentido humanizador ou um sentido retificador”.

28

Na contramão de Coelho Neto, “encastelado numa terceira pessoa alheia ao mundo ficcional, que hipertrofia o ângulo do narrador culto” (Ibid., p. 90-91), Simões Lopes Neto, com seu narrador rústico em primeira pessoa, “atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico”, pondera Candido, arrematando: “Este deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contato humaniza o leitor” (Ibid., p. 91). Em suma:

Com a utilização do narrador fictício fica evitada a situação de dualidade, porque não há diferença de cultura entre quem narra

e quem é objeto da narrativa. No entanto, aí está um ritmo *diferente*, estão certos vocábulos reveladores e ligeiras deformações prosódicas, construindo uma fala gaúcha estilizada e convincente, mas ao mesmo tempo literária, esteticamente válida. [...] Graças a isto, o universo do homem rústico é trazido para a esfera do civilizado. O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade (Ibid., p. 92).

Para Candido, como bem observou Marcos Natali (2006, p. 39) a respeito, o ideal de escrita regionalista é aquele “em que a região é transfigurada e adquire universalidade, alcançando uma esfera além do local”, celebrando-se, com isso, “a superação do local, e a subsequente entrada na generalidade”. Isto, sugere Natali (Ibid., p. 40), “porque é a literatura, e não a cultura local, o objetivo final”, de modo a se obliterar “o reconhecimento da existência de algo exterior ou anterior à literatura”.

Na medida mesma em que “nenhuma literatura poderá ser universal”, identifica-se aí “uma forma dessa violência tradutora que abafa a diferença contida naqueles horizontes conceituais que incluem outras formas de entender a relação com os objetos verbais, a representação da realidade e o lugar do sujeito humano na criação e recepção de textos” (Ibid., p. 42). Em contrapartida: “Cabe à literatura comparada, com sua atenção compulsória à materialidade de textos e discursos, desempenhar essa reflexão crítica sobre o conceito de literatura e reconhecer as ruínas deixadas pela comparação entre línguas, tradições e obras” (Ibid., p. 42).

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira**. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem [1972]. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002, p. 77-92.

CALHOUN, Craig. **Nations matter: culture, history and cosmopolitan dream**. London/New York: Routledge, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memórias, mitos e heróis. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise do Estado-nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 395-418.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: VIOLA, Alan F. (Org.) **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 81-100.

HANSEN, João Adolfo. Lugar do cânone e da crítica nos estudos literários hoje. In: LOPES, D. M. et al. (Org.) **VI Seminário dos alunos da Pós-Graduação em Letras da UERJ**. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2016, p. 7-38.

MÜLLER, Jan-Werner. False flags: The myth of the nationalist resurgence. **Foreign Affairs**, New York, v. 98, n. 2, 2019, p. 35-4.

30 NATALI, Marcos P. Além da literatura. **Literatura e sociedade**, v. 11, n. 9, São Paulo, 2006, p. 30-43.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. Katia A. F. de Camargo. In: _____. **Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. Frederico Westphalen (RS) /São Paulo / Santa Maria (RS): EdURI/Hucitec/ EdUFMS, 2011, p. 109-127.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 65-92.

RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSE, Gideon. The new nationalism. **Foreign Affairs**, v. 98, n. 2, New York, 2019, p. 8

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional**. São Paulo: Siciliano, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Um teatro em movimento: Brecht no Brasil, representações e imaginários

André Dias

Em ensaio escrito entre outubro de 1956 e fevereiro de 1957, Sábato Magaldi afirmava o seguinte: “Há poucos anos o teatro de Bertolt Brecht (1898 -1956) começa a alcançar cidadania universal e, já hoje, ao menos para um círculo de críticos e espectadores, situa-se como o mais representativo de nosso tempo” (MAGALDI, 1999, p. 269). A afirmação certa do crítico vinha à luz pouco tempo depois do desaparecimento do dramaturgo, que falecera em 14 de agosto de 1956. É bem verdade que no campo do teatro, Brecht havia surgido no cenário cultural alemão e europeu antes da década de 20 do século passado. Baal, primeira peça do jovem Brecht foi escrita em 1918, quando o autor contava com apenas 20 anos e encenada pela primeira vez em dezembro de 1923, na Alemanha.

31

O Crítico e teórico Martin Esslin denominou Baal como “uma peça caoticamente brilhante, com uma linguagem magnífica e exuberante que expressa uma apaixonada aceitação do mundo em toda sua sórdida grandeza” (ESSLIN, 1979, p. 285). A narrativa conta a história de um poeta vagabundo, feio e anti-social. Baal é um ser imoral que segue seus instintos. Tem atração fatal por mulheres e vive uma vida boêmia e desregrada. Como músico, toca em tavernas onde faz amizade com um compositor, Ekart, a quem acaba matando depois de encontra-lo fazendo amor com uma garçonne. O assassinato motivado por uma crise de ciúmes leva Baal a fugir da polícia pelas florestas do norte, local que será também seu túmulo, uma vez que a personagem por lá morre entre lenhadores.

Baal marca de modo contundente a primeira fase da carreira de Brecht. A peça ajuda a delinear a figura de um dramaturgo repleto de uma fúria juvenil, expressa a partir de uma perspectiva de mundo misantropa e niilista. A misantropia e o niilismo do primeiro Brecht devem-se, em grande parte, às condições de produção que forjaram os textos iniciais do autor. A experiência da Primeira Guerra Mundial (julho de 1914 – novembro de 1918) mudara a Europa e o mundo para sempre. Estima-se que mais de setenta milhões de militares foram mobilizados nas batalhas. Desse total, pelo menos sessenta milhões eram de europeus e mais de nove milhões de combatentes tombaram durante o conflito. Em 1918, o próprio Brecht é convocado para o serviço militar como atendente médico. No ano anterior, o jovem havia iniciado os estudos de Medicina e Ciências Naturais na Universidade de Munique. A apaixonada aceitação da sordidez do mundo presente em Baal, agudamente percebida por Esslin, deve ser dimensionada, sobretudo, a partir da experiência da Guerra que atravessou a Europa e o mundo de então, deixando profundas marcas na existência do escritor.

32

Até aqui, falei apenas do primeiro Brecht. Em rápido panorama – para não ultrapassar os limites do presente trabalho – situo as múltiplas personalidades do dramaturgo elencadas por Wolfgang Bader. Ressalto, então, o Brecht que abala as bases do teatro burguês nos anos 20; o marxista que aposta num novo mundo mediado pelo comunismo; o Brecht dialético, criador de uma nova teoria do teatro e da arte; o Brecht pedagógico, autor de peças épicas e didáticas; o militante, que mesmo nos momentos mais difíceis, continuou a lutar contra o fascismo e contra a exploração do homem pelo homem; o Brecht poeta que canta o amor e a natureza; o diretor consagrado do Berliner Ensemble.

Jonh Willett, um dos mais destacados tradutores e divulgadores da obra de Bertolt Brecht em língua inglesa, em importante obra sobre o teatro do autor alemão publicada originalmente em

Londres em 1959 e no Brasil em 1967, sistematiza de modo admirável os aspectos apontados por Bader:

Grande parte do interêsse do teatro de Brecht reside nessa combinação de características só tênueamente compatíveis: lição e entretenimento, individualismo e intuito coletivo; ceticismo e mito, o mundo inventado e o real. Tôdas nos arrastam em diferentes direções, e em cada obra varia a proporção da mistura. Há um sentimento contínuo de movimento e vida.

De um modo ou de outro, todas se conservam juntas. Isto em parte devido à linguagem, de uma beleza constante, em que suas peças foram escritas; em parte também à elaboração por Brecht, no decorrer dos anos, de métodos teatrais adequados [...]. Mas, fundamentalmente, a força de seu teatro é devida a uma profunda obstinação, que permitiu a Brecht enfrentar tôdas as mudanças de clima político ou moda artística, progredindo com firmeza ao longo de suas próprias diretrizes. Isso fêz de Brecht um escritor muito mais elástico e moldável do que os que têm de suprimir todos os conflitos e apresentar uma face consistente e imutável. (WILLETT, 1967, p. 103).

As contradições que encerram a trajetória artística e existencial de Brecht constituem a força motriz de sua vida e obra que, em um movimento inextricável, se articulam dialeticamente para a gestação do artista. Tal movimento de forças, olhado em perspectiva, redefiniu e modificou definitivamente o modo de se entender e fazer teatro no mundo moderno. A tenacidade de Brecht frente aos modismos artísticos e aos ventos políticos deu à sua obra a consistência necessária para a permanência no grande tempo histórico. No entanto, nunca é demais lembrar que tal consistência foi erigida a partir do signo da maleabilidade de um escritor que soube se equilibrar entre as linhas tênues da contradição e da firmeza artística.

No Brasil, o dramaturgo chega fundamentalmente por três vias, assim identificadas por Bader:

primeiro, pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40, para apresentar o autor, através de poemas e teses teóricas; segundo, por alemães exilados, que nos anos 40 começam diversas atividades teatrais, sobretudo em São Paulo [...]; terceiro, pelo contato direto que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa com peças de Brecht quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do Berliner Ensemble na França. (BADER, 1987, p.15).

34 As três vias apresentadas demarcam bem o início da circulação de Brecht em solo brasileiro. Apesar de os anos 40 do século XX marcarem a chegada da obra do dramaturgo no país, suas raízes ainda não estavam bem fixadas. O ano de 1945 registra a primeira montagem efetiva de uma obra de Brecht no Brasil: **Terror e miséria do Terceiro Reich** (1935/8) foi montada por Walter Casamayer e Henrique Bertelli, no Salão de Festas da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo – APISP. Montagem amadora, sem maiores repercussões, teve apenas o mérito de ser a primeira encenação de que se tem notícia do autor alemão por aqui. Seriam necessários mais seis anos para ver nascer uma encenação significativa de Brecht no Brasil. Em 1951 Alfredo Mesquita dirige os alunos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo – EAD, na encenação de **A exceção e a regra** (1930). Apesar de escrita em 1930, a peça só foi montada pela primeira vez em Paris no ano de 1947 e em língua francesa. Esse detalhe corrobora a terceira tese difundida por Bader sobre as vias de entrada da obra de Brecht no país.

Sábato Magaldi chama atenção para o emblemático trabalho realizado por um diretor italiano que atuava no país: “em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor – **A alma boa de Setsuan** (1938/40), realizada pelo italiano Flamínio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte ou Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio)” (MA-

GALDI, 1987, p 224). A montagem foi sucesso de público e crítica, além de possibilitar aos expectadores a compreensão do jogo não-ilusionista do espetáculo, a partir da interação dos atores com a plateia. Os anos 60 do século passado viram amadurecer no país a recepção de Brecht. Contudo, esse processo de maturação passou por momentos de engessamento das ideias e concepções artísticas do autor, como destacou Yan Michalski:

Brecht forneceu a matéria-prima literária e teórica para alguns dos mais equivocados momentos da cena brasileira dos últimos trinta anos, e para alguns dos seus momentos mais iluminados.

Os momentos equivocados não podem ser propriamente atribuídos ao pobre Brecht, e sim a uma interpretação ingenuamente rígida, ao pé da letra, e, portanto, em última análise antibrechtiana, de alguns aspectos das suas teorias de encenação. O distanciamento, todos nós sabemos hoje, não pode ser, sob pena de tornar-se insuportável, uma proposta de representação dogmática e estanque, desvinculada do contexto mais amplo ainda da tradição cultural de um país, que repercute no temperamento interpretativo dos seus atores. (MICHALSKI, 1987, p. 226)

35

A sentença de Michalski aponta com precisão os problemas dos esquematismos e da má compreensão das teorias de Brecht que aprisionaram muitas montagens de suas peças no país. Por outro lado, os pontos luminosos aconteceram justamente a partir do momento em que as encenações procuraram aclimatar o autor ao temperamento brasileiro. Nesse sentido, tanto Sábado Magaldi quanto Yan Michalski foram consensuais em destacar as montagens do Teatro Oficina, dirigidas por Zé Celso Martinez Corrêa para **Galileu Galilei** (1938/39) e, **Na selva das cidades** (1921/24), respectivamente em 1968 e 1969. Os críticos sublinharam ainda a encenação de **O casamento do pequeno burguês** (1919), dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, em 1972.

Augusto Boal em depoimento que ressalta a problemática da

recepção das ideias de Brecht no Brasil, chama atenção para a má interpretação do papel da emoção nas concepções dramáticas do autor alemão:

Brecht jamais foi contra emoção, foi contra emoções que fecham, que levam à ignorância, ou que é o produto da ignorância. Mas à emoção da descoberta jamais ele foi contra. Ele tem vários artigos, inclusive um sobre Stanislavski, belíssimo, que eu reli recentemente e que fala exatamente disso, que ele não é contra a emoção. É contra certos tipos de emoção que podem levar a maus caminhos, ao bloqueio, à não-inteligência, à não-compreensão da realidade ou à mitificação da realidade. Contra essa emoção ele é, mas não contra a emoção da descoberta. (BOAL, 1987, p. 252)

36 A compreensão equivocada, em solo brasileiro, de que o Teatro Épico de Brecht dispensava o elemento emocional, propiciou uma série de apropriações erráticas, rígidas e absolutamente desvinculadas dos propósitos do dramaturgo. As linhas mestras do Teatro Épico recaem sobre a premissa de provocar a reflexão e a crítica nos espectadores. Tal fato não pode e não deve ser confundido com a supressão das emoções. Ao se contrapor a teoria da catarse aristotélica, Brecht não dispensa o recurso da emoção e tampouco a reputa como algo menor ou desimportante. Para o dramaturgo o que deve ser rejeitado são os estados de alma que levem o público a uma identificação com as personagens e as cenas, que propiciem um mergulho na alienação. Nas palavras da pesquisadora Marcia Regina Rodrigues: “O que Brecht sugere, na verdade, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise, da crítica. (RODRIGUES, 2010, p. 52). Nesse sentido, Augusto Boal foi preciso ao enfatizar a centralidade da “emoção da descoberta” para um pleno entendimento das propostas dramáticas de Brecht. Sem essa perspectiva claramente compreendida, o risco de uma

apropriação pobre e descosida das concepções do pensamento de Brecht são enormes.

Dentre o grupo de diretores pioneiros na montagem profissional de Brecht no Brasil destaca-se ainda Antonio Abujamra, que, à frente do Grupo Decisão, encenou dois espetáculos do dramaturgo alemão: **Os fuzis da senhora Carrar** (1937), no Teatro João Caetano de São Paulo, em 1963, e **Terror e miséria do terceiro reich** (1935/38), no Teatro Leopoldo Fróes, também em São Paulo, em 1965.

O encontro de Abujamra com o universo de Brecht remonta ao ano de 1958, quando o diretor se encontrava na Europa.

Depois de se formar em Jornalismo e Filosofia pela PUC-RS e de ter dirigido várias peças para o Teatro Universitário de Porto Alegre entre 1955 e 1957 – como *À margem da vida*, de Tennessee Williams, e *O Marinheiro*, baseado nos poemas de Fernando Pessoa – Abujamra leva a encenação de *A cantora careca* para o Festival de Teatro dos Estudantes de Recife e recebe como prêmio uma passagem para a Europa. Como sempre teve a vontade de sair do Brasil, impulsionado pelo prêmio, o jovem diretor consegue uma bolsa para estudar língua e literatura espanhola em Madri, concedida pelo Instituto de Cultura Hispânica do Estado do Rio Grande do Sul. (SANDRONI, 2004, p. 6)

37

Finalizados os estudos em Madri, Abujamra decidiu viajar pela África, Síria e Líbano para *abrir sua cabeça*. Mochila nas costas e com recursos financeiros escassos, visita Marrocos, Argélia, Tunísia, Egito, Síria e Hamena, a cidade de sua mãe no Líbano. Após dois meses de viagem, sem dinheiro e doente, procura o cônsul do Brasil em Marselha, que não só o recebe, como lhe dá acolhida em sua casa por quase um mês. O cônsul era João Cabral de Melo Neto, que lhe fala sobre Brecht e consegue uma bolsa para o jovem diretor estagiar no Théâtre National Populaire, com Jean Vilar, em Paris. Porém, ao assistir a montagem de **Os três mosqueteiros**,

dirigida por Roger Planchon, que havia sido assistente de Vilar, o brasileiro se apaixona pela irreverência e vitalidade vistas em cena e consegue transferir seu estágio, trocando o Palais de Chaillot, sede do TNP, pelo Théâtre de la Cité, em Villeurbanne, subúrbio industrial de Lyon” (SANDRONI, 2004, p. 7). Com Planchon, Abujamra conhece profundamente a obra de Brecht e consegue um estágio de três meses no Berliner Ensemble. Tomado pelo teatro de Brecht e pela vivência com Planchon, Abujamra volta para o Brasil em fins de 1959 e “funda em 1962 o Grupo Decisão juntamente com Ghigonetto, Emílio Di Biasi, Lauro César Muniz, Berta Zemel e Wolney de Assis. Ao longo de quase quatro anos a Cia contaria ainda com as participações de Fauzi Arap, Glauce Rocha, Sérgio Mamberti e Jardel Filho” (SANDRONI, 2004, p. 7). As primeiras incursões de Abujamra no universo de Brecht, no Brasil, aconteceram a partir do trabalho com o Decisão. Como já destacado, o ano de 1963 viu nascer duas montagens do autor alemão: **Terror e miséria do III Reich**, que estreia no Teatro Leopoldo Fróes, em São Paulo e **Os fuzis da senhora Carrar**, apresentado pelo Decisão em teatros da prefeitura de São Paulo e no Sindicato dos Ferroviários da cidade. Brecht foi, desde o início, uma referência incontornável na carreira do diretor.

38

Em 1998, já à frente de *Os Fodidos Privilegiados*, companhia fundada por Antonio Abujamra no Rio de Janeiro no início dos anos 90, o diretor faz uma nova incursão pela obra de Brecht. Na sede da companhia, no teatro Dulcina, Abujamra monta **A resistível ascensão de Arturu Ui** (1941). Fruto do trabalho meticuloso de leitura e debate das obras completas de Brecht, que teve duração de um ano. Uma vez por mês durante o ciclo de leituras aconteciam palestras sobre o autor. A culminância desse ciclo, que procurou celebrar o centenário de Bertolt Brecht, foi a montagem de **Arturu Ui**. Na contramão do riso fácil das comédias ligeiras e procurando sair do conforto do conhecido da obra de Brecht no Brasil, o diretor escolheu trabalhar com uma parábola sobre a ascensão de Hitler ao

poder. Texto árido que poderia despertar pouca empatia no público da época, em função do grande distanciamento histórico dos fatos a que a peça remontava, a encenação foi um sucesso de público e teve muito boa acolhida pela crítica. Mais uma vez, assim como em **Um certo Hamlet** (1991), o diretor mesclou um elenco de jovens atores que formavam *Os Fodidos Privilegiados*, com a presença de um ator veterano. No entanto, a participação dessa vez era mais do que especial: ao lado dos moços e moças (a grande maioria do elenco tinha em torno de 26 anos naquela ocasião), despontava a figura de Paulo Autran. O veterano ator brilhou no pequeno, mas emblemático papel do velho ator caído em desgraça, que se viu na tarefa de “ensinar” Arturo Ui a se portar com majestade diante do povo.

No palco, durante o espetáculo, diante de uma plateia atenta, desfilavam as personagens criadas por Brecht. Mas não só suas personagens transitavam por aquele espaço, o que se via ali era uma encenação em conformidade com os preceitos do Teatro Épico do autor alemão. Abujamra, como pioneiro na encenação de Brecht no Brasil, perseguiu na montagem de **Arturo Ui** as linhas mestras da composição brechtiana. Fiel às suas origens teatrais, o velho provocador e sua companhia levaram a cabo a tarefa de encenar um dos mais significativos textos do consagrado autor alemão, sem, no entanto, deixar de inscrever no espetáculo uma assinatura artística. A montagem seguia à risca os preceitos do texto original. Contudo, era visível também na encenação o tom desabusado, a eloquência provocadora, o espírito iconoclasta e o desejo de desmonumentalização do clássico, para torná-lo mais próximo do público. Aliás, sobre o público, assim advertia o diretor no programa da peça: “É preciso deixar a liberdade para a plateia gostar ou não. Cabe a nós sermos científicos, buscar a elegância, a beleza e todo o complexo de incidentes que é a elaboração de um espetáculo teatral” (ABUJAMRA, 1998, p.3). Por mais óbvio que possa parecer, o propósito de dar liberdade à plateia é um ato

de efetivo desapego, que só os verdadeiros homens de teatro são capazes de ter. Reconhecer que o espetáculo, depois de encenado, pertence ao público é tornar a plateia coparticipante na construção de sentidos da obra encenada.

Como testemunha ocular da montagem, saí daquela apresentação muito perturbado com o impacto da alegoria do nazismo e a denúncia da banalização do mal, presentes no texto de Brecht. Porém, saí mais impactado ainda com o vigor da montagem assinada por Abujamra e a ênfase necessária nos efeitos nocivos da chamada “economia de mercado”. Tal modelo econômico passou a vigorar no início dos anos de 1990 e respondia pelo “singelo” nome de Globalização. Aliás, já em 1991, outro artista brasileiro – agora da canção popular – expunha sua desconfiança e perplexidade diante do fenômeno da chamada Nova Ordem Mundial, responsável pela imposição da Globalização. O álbum **Circuladô**, de Caetano Veloso, desfilava um repertório de composições de um artista em perfeita sintonia com seu tempo e senhor de seu ofício. Aos 49 anos o cantor e compositor baiano expressava toda sua vitalidade e inquietação diante do fim de século que se anunciava. Como sempre ocorreu nessas viradas históricas, o novo século que se aproximava vinha repleto de incertezas e expectativas. Como poucos, Caetano Veloso soube dar voz às suas dúvidas, angústias e questionamentos, transformando-se, assim, em uma espécie de amplificador das perplexidades daquele período. A composição “Fora da ordem”, faixa 1 do álbum e canção de trabalho do disco, ajuda a entender bem essa questão:

Vapor barato / Um mero serviçal / Do narcotráfico / Foi encontrado na ruína / De uma escola em construção... / Aqui tudo parece / Que era ainda construção / E já é ruína / Tudo é menino, menina / No olho da rua / O asfalto, a ponte, o viaduto / Ganindo prá lua / Nada continua... / E o cano da pistola / Que as crianças mordem / Reflete todas as cores / Da paisagem da cidade / Que é muito mais bonita / E muito mais intensa / Do que no cartão

postal... / Alguma coisa / Está fora da ordem / Fora da nova ordem / Mundial... (VELOSO, 1991, f. 1)

A passagem apresentada descreve um quadro nada animador da sociedade brasileira, mas também pode ser tomada como metáfora da situação do conjunto de países localizados na periferia do capitalismo. Como sabemos, a situação de subalternidade dos países periféricos acaba por precipitar a vida dos indivíduos dessas sociedades numa espécie de perene projeção de um futuro glorioso, submetido a um presente calamitoso. Nesse sentido, os versos que formam o refrão da canção eram muito apropriados àquela altura e parecem ajustados aos dias de hoje. Infelizmente, as coisas continuam “fora da ordem” e as promessas de felicidade pelo consumo continuam a ser vendidas como certezas inabaláveis.

No campo acadêmico, no emblemático ano de 2000, o geógrafo Milton Santos teve publicado seu livro: **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. Apenas dois anos depois da montagem de **Arturo Ui**, cuja ênfase recaía sobre a crítica sistemática à concepção de economia de mercado, Milton Santos fazia uma análise refinada e contra-hegemônica da situação mundial.

A máquina ideológica que sustenta as ações preponderantes da atualidade é feita de peças que se alimentam mutuamente e põem em movimento os elementos essenciais à continuidade do sistema. Damos aqui alguns exemplos. Fala-se, por exemplo, em aldeia global para fazer crer que a difusão instantânea de notícias realmente informa as pessoas. A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos. É como se o mundo se houvesse tornado, para todos, ao alcance da mão. Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo

se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado.

Fala-se, igualmente, com insistência, na morte do Estado, mas o que estamos vendo é seu fortalecimento para atender aos reclamos da finança e de outros grandes interesses internacionais, em detrimento dos cuidados com as populações cuja vida se torna mais difícil. (SANTOS, 2000, p. 18 – 19)

42 Vinte anos depois de sua publicação, a obra permanece absolutamente atual. A análise consistente ajuda a desvelar a perversidade envolta na ideia de sociedade global e como tudo: economia, Estado, serviços, consumo e renda estão a soldo de uma falsa ideia de integração e harmonia mundial. O caminho para o fim da noção de Estado-Nação, abolido pela supressão das fronteiras territoriais e mercadológicas, supostamente apontava para a ascensão de um tempo de integração total. Contudo, o que se viu nessas últimas duas décadas foi a agudização da exclusão social, da precarização do trabalho, da educação de má qualidade e da saúde como um bem quase inacessível. Ou seja, tanto no campo da arte quanto no campo acadêmico, as vozes dissonantes fazem-se mais do que necessárias, fazem-se vitais para a não capitulação diante dos poderes deletérios da economia de mercado e suas máquinas ideológicas. Nesse sentido, hoje e sempre é preciso retornar aos artistas e pensadores como Caetano, Milton Santos e Bertolt Brecht que nos ajudam a desconfiar das certezas alheias e nossas, além de também nos encucarem o fio da esperança e o desejo da transformação.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Antonio. “Apresentação à montagem da peça **A resistível ascensão de Arturu Ui**” In. **Programa do Espetáculo**. Rio de Janeiro: MIMEO, 1998.
- BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil - experiências e influências**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.
- BOAL, Augusto. “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” In. BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, p. 249 – 257.
- BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht – teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.
- ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males, o menor: um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- MAGALDI, Sábado. **O texto no Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- _____. “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, 223 – 225.
- MICHALSKI, Yan. “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” In. BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil - experiências e influências**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, p. 226 – 231.
- RODRIGUES, Marcia Regina. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis de Cardoso Pires e felizmente há luar!, de Sttau Monteiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SANDRONI, Paula. **Primeiras provocações: Antonio Abujamra e o Grupo Decisão**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004, 113 p.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Editora Record, 2000.
- VELOSO, Caetano. “Fora da ordem”. In: **Circuladô**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1991, f. 1.
- WILLET, John. **O teatro de Brecht: visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Literaturas indígenas brasileiras e a ecocrítica²

Pedro Mandagará

44 Cada palestra ou texto que elaboro sobre as literaturas indígenas brasileiras recapitula pensamentos móveis, que perco como de propósito. De alguma forma, tenho pensado que a tradição brasileira do ensaio funciona melhor para discutir literatura e cultura do que o *paper* acadêmico que os ventos produtivistas nos incitam a fazer. Ensaio, penso, é uma forma de apresentar um pensamento em processo, que não se fecha dentro das constrações de outros gêneros científicos. Tenho pensado e falado e escrito e apresentado trabalhos sobre as literaturas indígenas brasileiras como um tipo de ensaio contínuo, continuamente aproximativo e tateante, com mais ou menos coerência, consistência ou continuidade. É uma pesquisa que nunca se completa e que, ao mesmo tempo que avança, parece tornar necessário voltar atrás, olhar para os lados e tomar desvios.

Não consigo, porém, pensar em nenhuma outra forma de lidar com as experiências dos povos indígenas brasileiros. Com mais de 200 povos e mais de 150 línguas, os mundos indígenas brasileiros são muito diversos para aceitarem alguma totalização. Escrever sob esses mundos (sob o efeito que essa multiplicidade traz) é um pequeno caminho errático em um caminho que resiste a ser mapeado.

2 Dedico este texto ao amigo e colega Devair Fiorotti, *in memoriam*. Versões anteriores deste trabalho foram apresentadas como palestra na Brown University e participação em mesa-redonda na Universidade Federal do Pará, ambas em 2018. Agradeço a Leila Lehnen (Brown) e Tania Sarmiento-Pantoja (UFPA) pelos convites respectivos.

No caminho deste texto, procuro pensar as relações entre linguagem e o que chamamos de natureza no pensamento de alguns intelectuais indígenas brasileiros. Para fazer isso, vou mostrar o caminho de pensamento que me levou a esses autores. Espero mostrar que uma reflexão sobre a literatura também pode significar uma reflexão sobre a natureza e o futuro do planeta. Penso que essa é a potência da ecocrítica e o seu valor quando se pensa sobre as literaturas indígenas.

II

Minha formação não envolveu pesquisar sobre questões indígenas. Na verdade, trabalhei com engajamento em romances dos anos 1970 no meu doutorado. Comecei a trabalhar com temas indígenas durante minha experiência como professor na Universidade Estadual de Roraima. Viajando entre os diversos *campi* da universidade, tive uma diversidade muito grande de alunos - passei por todas as classes sociais, pela capital do estado e por cidades muito pequenas, por experiências múltiplas de pessoas que trabalhavam no campo ou que já tinham viajado pelo mundo acompanhando missões militares ou religiosas. A diversidade linguística das comunidades de fronteira, com alunos venezuelanos, guianenses e indígenas, me fez pensar em problemas de tradução - de como conceitos transitam entre línguas e culturas.

45

O problema, pensei, era de ontologia e tradução: como traduzir entre diferentes culturas que vêem o mundo de formas tão diferentes? O que pode a “literatura” querer dizer numa cultura oral que não tem um mercado literário? O que é um autor numa cultura em que a ficção e a “poesia” são performadas, não lidas? Comecei a pensar que as experiências de trocas e tropeços de tradução no trabalho educativo intercultural poderiam modificar o entendimento de conceitos que eu já trazia, como “literatura” e - no caso que aqui me preocupa - “natureza”.

III

O conceito de literatura pode ser questionado a partir de diversos pontos de partida - como um conceito romântico e modernista ou através de sua institucionalização enquanto cânone literário. Sabemos, a partir de estudos de críticos literários e historiadores das ideias, que a literatura começa a ter o sentido que utilizamos atualmente em algum momento em torno do final do século XVIII. Antes disso, o que chamamos literatura era mais uma prática letrada, determinada por uma tradição retórica que remontava à Grécia Antiga. Noções como autoria, individualidade, originalidade e plágio, mesmo que existissem enquanto palavras, não tinham ainda o sentido que adquiririam com o advento do Romantismo. Não era um problema para Gregório de Mattos, no século XVII, traduzir, sem referência à fonte, um poema de Luis de Góngora, já que copiar os mestres era um valor positivo e que ambos estavam, afinal, trabalhando a partir do mesmo acervo de *topoi* tradicionais. A originalidade se tornou um valor com o Romantismo, junto com novas leituras dos conceitos de inspiração e gênio. Isso levou à criação retrospectiva de uma tradição literária, não no sentido antigo de uma tradição de mestres no uso da linguagem, mas em um novo sentido que tomava como paradigma a originalidade e singularidade da contribuição de cada participante da tradição. Esta construção romântica do cânone continua na primeira metade do século XX sem questionar seus próprios pressupostos. Duas tradições opostas nos estudos literários no Brasil - o conceito de *formação* de Antonio Candido e a leitura dos irmãos Campos para o conceito de *paideuma*, de Ezra Pound - trabalham com ideias e originalidade e singularidade. Em ambas as tradições, há uma escolha por não historicizar os campos conceituais relacionados ao que chamamos de literatura. (Hansen, 2004, 2013, e Gumbrecht, 2010)

Se a literatura não é uma noção transhistórica, também não é uma noção transcultural. Eduardo Viveiros de Castro chama aten-

ção para o fato de que os primeiros europeus a escreverem sobre os povos indígenas brasileiros do século XIX, como os jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega, não conseguiam identificar a religião nas práticas dos tupinambá. Da mesma forma que os indígenas não tinham lei nem rei, eles também não teriam fé. Viveiros de Castro mostra que a guerra tomava o lugar da religião no sistema conceitual tupinambá - eles não tinham guerras religiosas como os europeus, mas tinham a guerra como religião. (Viveiros de Castro, 2002)

IV

O trabalho de Eduardo Viveiros de Castro me levou a novas possibilidades de pensar a tradução conceitual. Se a guerra pode ter o lugar da religião, o que poderia ter o lugar da literatura para diferentes povos? Logo descobri que no trabalho de Viveiros de Castro os esquemas conceituais ameríndios poderiam ser descritos não em termos de visões diferentes de um mesmo mundo, mas como diferentes mundos. Seria possível pensar não em diferentes modos de ver a natureza, mas em diferentes naturezas - o que ele descreveu como *multinaturalismo*.

47

Eduardo Viveiros de Castro desenvolveu o conceito de perspectivismo ameríndio em parceria com Tania Stolze Lima nos anos 1990. De acordo com essa teoria, as populações ameríndias veem o mundo através da relação da predação: assim como os humanos veem uma anta como presa e a si mesmos como humanos, uma onça pode ver humanos como presas e a si mesma como humana. A humanidade ou pessoalidade é uma posição a partir da qual se vê o mundo: ser humano, ou ser uma pessoa, é ser o centro de uma perspectiva. A cultura humana permanece a mesma quando a perspectiva é alterada:

Mas esta é justamente a questão: a teoria perspectivista ameríndia está de fato afirmando uma multiplicidade de representações sobre o mesmo mundo? Basta considerar o que dizem as etnografias, para perceber que é o inverso que se passa: todos os

seres vêem (“representam”) o mundo da mesma maneira — o que muda é o mundo que eles vêem. Os animais impõem as mesmas categorias e valores que os humanos sobre o real: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos ritos de iniciação, dos xamãs, chefes, espíritos... Se a Lua, as cobras e as onças vêem os humanos como tapires ou pecaris, é porque, como nós, elas comem tapires e pecaris, comida própria de gente. Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas como “a gente” vê. Mas as coisas que eles vêem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial... (Viveiros de Castro 1996 p. 127)³

48 A permanência das relações da cultura humana não quer dizer que o corpo não tenha um papel. Mesmo que o centro de uma perspectiva ocupe o papel de um humano ou de uma pessoa, os afetos particulares de cada corpo também determinam o sujeito, fazendo com que um humano-humano seja diferente de um humano-anta ou de um humano-onça.

Considerando que, potencialmente, qualquer animal ou espírito possa ser o centro de uma perspectiva, há duas conclusões necessárias, ambas importantes para o pensamento de Viveiros de Castro conforme o compreendo. O primeiro é que as várias perspectivas são necessariamente incompatíveis: eu vejo a mim mesmo como humano e a onça vê a si mesma como humana, mas normalmente não posso ver a onça como humana nem ela pode me ver como algo além de presa. A segunda conclusão é que, se a cultura humana permanece a mesma em diferentes perspectivas, então é a natureza que tem que mudar. De acordo com Viveiros de Castro, quando vejo algo como sangue e a onça vê como caxiri, não há uma coisa-

3 Ver também Viveiros de Castro, 2004.

-em-si por trás das diferentes perspectivas: há, de fato, diferentes mundos, no que o autor chama de *multinaturalismo*. Isso funciona como uma inversão do padrão europeu de pensamento, já que, ao invés de uma natureza e várias culturas, ou multiculturalismo, o pensamento ameríndio proporia uma cultura e várias naturezas, ou multinaturalismo.

V

A queda do céu é um livro que deixa a nós, críticos literários, tanto pensativos quanto perdidos. A colaboração entre o xamã Yanomami Davi Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert resultou em um livro que não se adequa a nossos pressupostos. Em um nível mais básico, é difícil decidir sobre o gênero do livro: seria uma autobiografia? uma etnografia? um *testimonio*? A descrição detalhada da ontologia xamânica e da cosmologia Yanomami na primeira parte do livro lembra textos mitológicos antigos ou títulos contemporâneos de fantasia, até que o leitor percebe que a primeira parte é um modelo explicativo para as experiências históricas narradas nas outras duas partes do livro, como se fosse a “filosofia” ou a “teoria” do que vem depois. Também a autoria é complexa. Embora muitas autobiografias e testemunhos publicados sejam trabalhos em colaboração, é raro que a construção do texto ganhe tanta ênfase quanto neste livro, que apresenta uma teoria do pacto etnográfico em um de seus posfácios.

49

As relações que a voz de Kopenawa, através da escrita de Albert, estabelece entre o oral, o escrito e a memória parecem fundamentais para a compreensão do livro:

Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória

é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos xapiri, que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. (p. 75)

Eles (os brancos) não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. (p. 75-76)

Nessas citações se pode ver uma valorização do oral como transmissão da memória, uma memória que se torna sempre nova. As palavras da tradição, como as palavras do demiurgo Omama, são sempre renovadas pelos xamãs (p. 65). Por outro lado, a escrita é representada como subtração da memória: os “brancos”, que não têm memória, precisam de palavras desenhadas em peles de imagens para lembrar de suas tradições. No livro, a escrita é associada à evangelização levada a cabo pela Missão Novas Tribos, uma organização cristã em contato com os yanomami desde os anos 1950. Davi foi alfabetizado com esses missionários, que ele chama de “povo de Teosi” (Deus). Durante um breve tempo, ele também foi convertido. A referência constante dos missionários à Bíblia influenciou as opiniões de Davi sobre a escrita. Sua decisão de confiar a Bruce Albert a escrita de um livro levando suas palavras aos “brancos” é estratégica, como uma forma de se opor a visões negativas sobre os yanomami (como a de Napoleon Chagnon). A escrita é usada como uma tecnologia com fins específicos.

O uso dessacralizado da escrita é similar a outros autores indígenas que também escrevem. Como diz Ailton Krenak (2015),

Para mim e para meu povo, ler e escrever é uma técnica, da mesma maneira que alguém pode aprender a dirigir um carro ou a operar uma máquina. Então a gente opera essas coisas, mas nós damos a elas a exata dimensão que têm. (...) quando aceitei

aprender a ler e escrever, encarei a alfabetização como quem compra um peixe que tem espinha. Tirei as espinhas e escolhi o que eu queria. (p. 86)

De volta a Kopenawa, a linguagem oral é a memória verdadeira, uma memória que é trazida pelos espíritos *xapiri*. Um xamã tem a função de receber e transmitir o que é cantado por esses espíritos, canções que não podem ser ouvidas por pessoas comuns. Por conta de seu treinamento, um xamã tem acesso à realidade invisível e inaudível dos espíritos, um mundo que só é percebido pelos outros yanomami através de seus efeitos. O mundo dos yanomami é determinado não só pelo que chamamos de processos físicos (ou naturais), mas também por agência espiritual: qualquer morte pode ser interpretada como – o que quer dizer que qualquer morte pode efetivamente *ser* – um ataque de um *xapiri* enviado por um xamã inimigo de uma comunidade distante.

A soma do mundo que vemos e do mundo que só os xamãs vêem é o que os yanomami chamam de *urihi a*, a terra-floresta. A floresta é todo o mundo. Os lugares que Davi visita em seu livro, como cidades na Europa e nos Estados Unidos, são definidos pela falta ou pelo desmatamento.

O que eles chamam de natureza é, na nossa língua antiga, *Urihi a*, a terra-floresta, e também sua imagem, visível apenas para os xamãs, que nomeamos *Urihinari*, o espírito da floresta. É graças a ela que as árvores estão vivas. Assim, o que chamamos de espírito da floresta são as inumeráveis imagens das árvores, as das folhas que são seus cabelos e as dos cipós. São também as dos animais e dos peixes, das abelhas, dos jabutis, dos lagartos, das minhocas e até mesmo as dos grandes caracóis *warama aka*. A imagem do valor de fertilidade *në roperi* da floresta também é o que os brancos chamam de natureza. Foi criada com ela e lhe dá a sua riqueza. De modo que, para nós, os espíritos *xapiri* são os verdadeiros donos da natureza, e não os humanos. (p. 475)

A natureza, portanto, é tanto o mundo físico quanto o mundo dos espíritos, visto somente pelos xamãs. Cada ser na floresta tem “imagens” no mundo espiritual. A floresta ela mesma tem uma imagem de seu “valor de fertilidade”, uma força espiritual que mantém *urihi a* forte e sempre nova e que também mantém os yanomami alimentados e saudáveis. Ao destruir a floresta, os “brancos” enfraquecem seu valor de fertilidade, matando árvores, tornando o clima mais quente e as chuvas mais esparsas (p. 472). A visão de Davi sobre o equilíbrio natural e sua destruição pelos “brancos” é bem exemplificada quando ele analisa o conceito usualmente aplicado a questões ecológicas: “meio ambiente”. O sintagma já tem algo de redundante, pois “meio” e “ambiente” têm acepções sinônimas, mas Davi chama a atenção ao fato de que “meio” também significa “metade”. Para Davi, a terra não deveria ser cortada ao meio (p. 484). “Meio ambiente” descreve uma visão da natureza que, em contraste à visão yanomami, aceita o desmatamento até certo ponto e procura preservar apenas trechos de floresta.

52 A visão apocalíptica de Davi Kopenawa de um céu que o canto dos xamãs impede de cair se liga a seu pensamento sobre a natureza e a mudança climática. As palavras dos *xapiri*, cantadas pelos xamãs, têm o poder de dar aos humanos, tanto os yanomami quanto os *napë*, um pouquinho mais de tempo. A literatura, assim, seria uma ferramenta em uma disputa cosmológica pela preservação de *urihi a* - o que quer dizer, de todo o planeta.

VI

Numa entrevista de 2016 ao antropólogo Pedro Cesarino, o pensador indígena Ailton Krenak, do povo krenak de Minas Gerais, traz o conceito de “tempo dilatado” como uma forma de interpretar o pensamento de Davi Kopenawa. Dilatar o tempo seria tentar fazer com que o céu não caísse por mais algum tempo, fazer com que a crise climática inevitável demorasse mais um pouco. Numa espécie

de utopia do presente, Ailton conecta o canto dos xamãs a práticas políticas e afetivas de alianças entre humanos e não-humanos, que teriam o efeito de segurar a catástrofe vindoura. Ele culpa a dicotomia ocidental entre humanos e não-humanos pela estrutura conceitual que permite a destruição do planeta:

Uma distinção tão radical que sugere que humanos somos nós, que podemos imprimir a nossa marca sobre tudo o que nós achamos que não é humano, os oceanos e todos os seus trilhões de vidas, as paisagens todas da Terra, que nós pensamos poder derrubar, cortar, podar, plainar. Nós podemos fazer paisagens, desmontar paisagens tirar uma montanha daqui, levar para lá. Ora, essa técnica, essa eleição da técnica como um deus do pensamento do branco, foi tão radical que está imprimindo neste lugar que nós compartilhamos, a Terra, uma marca tão profunda que pode inviabilizar a nossa experiência de continuar vivendo aqui, pelo menos da forma que os antigos humanos a conheceram... (...) Vamos passar a ser uma única paisagem. Ora, se virar única, então não é paisagem. A natureza da paisagem é a pluralidade, a diversidade, é a sucessão. As paisagens se sucedem, ou então não são paisagens. Quando nós acabamos com todas as paisagens da Terra, nós entramos em coma. Então, aquela ideia de dilatar o tempo... Dilatar o tempo é não deixar isso acontecer. (2017, p. 66-67)

53

Nesta entrevista, Ailton Krenak representa a natureza através do conceito de paisagem. Em contraste a algumas interpretações do conceito de paisagem, como a de Timothy Morton, no seu ensaio “Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects” (2011), as paisagens de Ailton não são centradas no ponto de vista humano ou na moldura através da qual os humanos possam ver e construir paisagens. Ailton vê as paisagens como centradas no não-humano e a humanidade ocidental como uma força que destrói a diversidade das paisagens, fazendo com que todas se tornem a mesma. É fácil ver o que Ailton aponta quando se voa sobre uma região agrícola e

se vê o chão dividido em pequenos quadrados de terra que parecem os mesmos em todo lugar.

Expandir o tempo ou estabelecer alianças entre humanos e não humanos é o que mantém as paisagens diversas, mesmo que por um pouco de tempo a mais. Como Ailton diz em outra parte do mesmo livro, “Por alguma razão parece que nós gostamos muito de estar aqui. Porque senão a gente não ia adiar o fim dessa coisa.” (p. 154)

VII

Graça Graúna é uma poeta do povo potiguara e professora na Universidade de Pernambuco. Em seu poema “Canção Peregrina”, ela escreve:

I

Eu canto a dor
desde o exílio
tecendo um colar
de muitas histórias
e diferentes etnias
(...)

III

As pedras do meu colar
são história e memória
são fluxos de espírito
de montanhas e riachos
de lagos e cordilheiras
de irmãos e irmãs
nos desertos da cidade
ou no seio da floresta. (2017)

O poema de Graça Graúna começa com o tema do exílio, recorrente na literatura brasileira desde Gonçalves Dias. Na sua “Canção

do exílio” (DIAS, 1846, p. 9-10), Dias, estabelece uma oposição entre um cá, lugar do exílio, e um lá, lugar do desejo. Estando “cá”, o poeta romântico projeta na natureza de seu país natal tanto a fertilidade quanto a criatividade. O seu poema mostra claramente o projeto romântico de tornar uma imagem da natureza o definidor de uma identidade brasileira.

No poema de Graúna, ao contrário, há uma voz coletiva que canta a canção: o poeta não é imaginado como observador solitário, mas como trabalhador(a) manual que faz um colar com técnicas tradicionais. A sua atividade representa, portanto, uma forma de memória coletiva que não constrói uma imagem idealizada da natureza, mas que vê a natureza e os mundos espiritual e cultural coexistindo. Assim como na leitura que Ailton Krenak faz de Davi Kopenawa, temos uma aliança entre humanos e não-humanos - aqui evocada como memória materializada no objeto cultural.

Dois outros poemas demonstram um tipo particular de aliança, entre o humano e a terra:

Um e muitos juntos

I

Na travessia:

amassar o barro

dar tempo ao tempo

curar a panela

beber do pote

a água da chuva

e repartir

o que vem da fonte

o que vem da terra

e as oferendas do mar

II

No caminho de volta
no pé da Serra do Mar
vislumbro uma árvore curvada pelo tempo
suas raízes abraçam a terra
e seguem o curso natural das águas
onde mil pássaros alimentam
seu eterno canto

III

Na travessia, só escuto
e vou tecendo o colar
em meio à saudade
da minha aldeia (2013)

56

Manifesto – I

...fragmento que sou
da fúria no choque cultural,
aqui, manifesto o meu receio,
de não conhecer mais de perto
o que ainda resta
do cheiro do mato
da água
do fogo
da terra e do ar
Torno a dizer:

manifesto o meu receio
 de não conhecer mais de perto
 o cheiro da minha aldeia
 onde ainda cunhantã
 aprendi a ler a terra
 sangrando por dentro (2010)

“Ler a terra” é uma metáfora que mostra o tipo de aliança defendida na poesia de Graça Graúna. Em seus poemas, o destino dos povos indígenas, que sofreram séculos de opressão, é análogo ao destino dos não-humanos: “o que ainda resta/do cheiro do mato”. A sua poesia mostra a utopia de um trabalho humano que não nega a natureza, mas convive com ela, como na cerâmica do primeiro poema, que logo se enche de água da chuva. Nos poemas de Graúna, forças naturais - muitas vezes identificadas com os elementos - se aliam aos povos indígenas para a defesa das paisagens, exemplificando e instanciando o “tempo dilatado” de Ailton Krenak. Para Graúna, há um jeito de viver da terra que também é conviver com a Terra, e os povos indígenas apontam esse jeito.

57

VIII

Davi Kopenawa, Ailton Krenak, e Graça Graúna apontam possibilidade de pensar a natureza para além da dicotomia entre natureza e cultura ou entre humano e não-humano. Ailton Krenak diagnostica essa divisão, mostrando como ela apaga diferenças e faz a Terra parecer a mesma em todo lugar. Davi Kopenawa mostra como a linguagem atua nos mundos, possibilitando o canto xamânico que impede o céu de cair. Já os cantos de Graça Graúna propõem um diálogo entre humano e não-humano, a formação de alianças através de um trabalho que não nega a natureza mas convive com ela.

Assim como Viveiros de Castro, estes três autores de diferentes povos indígenas nos mostram que outras naturezas são possíveis.

Nessas visões, a linguagem tem o poder de trazer novos entendimentos e alianças para os mundos. A literatura, portanto, é um outro nome para este tipo de canto que estabelece novas realidades através da linguagem. A ecocrítica seria a capacidade de escutar esses cantos e reverberá-los, trazendo ainda um pouco mais de tempo antes da queda do céu.

REFERÊNCIAS

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. Fac-símile disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4135>.

GRAÚNA, Graça. Canção peregrina. <http://www.indio-eh-nos.eco.br/2017/11/21/cancao-peregrina-de-graca-grauna/>. Acesso em 30/01/2020.

_____. Uns e muitos juntos. <http://ggrauna.blogspot.com/2013/04/um-e-muitos-juntos.html>. Acesso em 30/01/2020.

58 _____ . Manifesto I. <http://ggrauna.blogspot.com/2010/02/manifesto.html>. Acesso em 30/01/2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Devemos continuar escrevendo histórias da literatura? In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **Histórias da literatura: teorias e perspectivas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 61-76.

HANSEN, João Adolfo. Romantismo e barroco. **Teresa**, n. 12-13, São Paulo, 2013, p. 50-64.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton & WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak** (Coleção Tembetá). Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2017.

KRENAK, Ailton & COHN, Sérgio (Org.). **Encontros Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2015.

MORTON, Timothy. Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects. **Graz Architectural Magazine**, n.7, Graz, 2011, p. 78-87.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Exchanging Perspectives: The Trans-

formation of Objects into Subjects in Amerindian Ontology. **Common Knowledge**, v. 10, n. 3, Durham, Fall 2004, p. 463-484

_____. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem.

In: _____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.

Mana – Estudos de antropologia social, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, out. 1996, p. 115-144.

O xamã e seus outros: ensaio acerca da estrangeiridade

Fernando Alves da Silva Júnior
Izabela Guimarães Guerra Leal

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada

Julia Kristeva

No xamanismo indígena, percebemos que o sujeito nunca estará ancorado na pressuposição de uma identidade; sempre encontraremos etnografias mostrando os pajés⁴ na Amazônia como indivíduos multiplicados, via de regra, entre o eu e os seus duplos. Esses duplos são desdobramentos internos do sujeito, subjetividades replicadas em unidades diferentes que, em certas ocasiões, abandonam o corpo para estabelecer diálogo com outros espíritos. Por vezes, esses espíritos recebem alguns visitantes em seu corpo, como é o caso dos Marubo. O corpo do pajé, no caso Marubo, é concebido como uma maloca se observado a partir de um ponto de vista interno, ou seja, aos olhos dos duplos ou espíritos, o corpo humano é uma casa. Por isso, durante as sessões xamânicas, são os visitantes do corpo|maloca interna que conduzem os rituais na maloca externa,

4 Gostaríamos de sinalizar que utilizaremos os termos “pajé” e “xamã” como sinônimos, indicando os sujeitos que transitam entre os humanos e não humanos, ou seja, os sujeitos que conseguem alternar seus pontos de vistas de modo deliberado, conforme aponta o perspectivismo ameríndio (Viveiros de castro, 1996).

sendo, portanto, outras vozes ecoando no corpo do pajé. Durante o transe, é a voz de um espírito que fala pela boca do pajé: a voz de um estrangeiro.

No livro **Estrangeiros para nós mesmos**, Julia Kristeva afirma que o estrangeiro que habita em nós “é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada” (KRISTEVA, 1994, p. 09). Como veremos, duas linhas de forças se desdobram desta citação: a polifonia das vozes estrangeiras que habitam e se manifestam no corpo do xamã e a ipseidade como um tipo de identidade que permite a presença do outro no próprio.

Dessa forma, “pajé polifônico” seria um modo de se referir à característica do pajé enquanto um meio de emissão de outras vozes – vozes dos espíritos, dos mortos e dos deuses –, como, por exemplo, podemos observar na complexidade de sujeitos que surgem no “Canto da Castanheira” registrado, traduzido e comentado por Eduardo Viveiros de Castro em **Araweté: os deuses canibais** (1986). Estamos nos referindo ao pajé como um *meio*⁵ porque o antropólogo compara o pajé Araweté a um rádio. Segundo ele, o xamã “é um *Mai de ripã*, ‘suporte-leito para os *Mai*’, um *Mai decãka*, ‘vidente dos deuses’, um *ha’o we mo-nĩña hã*, ‘o que faz cantar as almas’, e, por fim, um *me’e peyo hã*, ‘benzedor’” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 530). Precisamente, não é o pajé que canta, ele é apenas um meio de manifestação de subjetividades que estão em outros patamares cósmicos. Entretanto, o xamã não sofre qualquer tipo de possessão⁶, defende o antropólogo, porque ele não *incorpora* almas, ele faz ressoar aqui o que está acontecendo alhures, em último caso, ele *excorpora* almas, como acontece com os Ikolen e com os

5 Conferir o que diz Marshall McLuhan sobre media e mediação em *A Galáxia de Gutenberg*.

6 Langdon (1996, p. 13) chegou às mesmas conclusões. Em suas palavras, “o transe do xamã se distingue do transe de possessão, no qual o indivíduo é ‘possuído’ pelo espírito”.

Marubo⁷. Nesse sentido, o pajé é polifônico não por receber várias subjetividades, mas por ser um suporte que faz a plateia conhecer, ou melhor, ouvir as vozes daqueles que estão em outra realidade. Os espectadores que escutam o pajé na terra, tomam conhecimento do que ocorre no plano cósmico dos deuses, ao qual não poderiam ter acesso diretamente sem a sua presença. O contato/diálogo se dá de modo mediado: o “sujeito da voz que conta está alhures, não dentro do pajé” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 129). A respeito da voz, Paul Zumthor, em **Introdução à poesia oral**, comenta que “a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença” (ZUMTHOR, 2010, p. 09). Se o dono da fala está em outro lugar, a própria voz basta para marcar sua presença, no entanto, entre o *lá* e o *cá* está o pajé, mediador desse encontro. Viveiros de Castro (2016, p. 125) afirma, portanto, que “os *peye* (pajés ou xamãs) são os intermediários entre os humanos e a vasta população sobrenatural do cosmos”. Como se sabe, esta ideia de mediar relações compõe o rol das responsabilidades cosmopolíticas do xamã. De todo modo, “a polifonia é um dos traços essenciais das poéticas xamanísticas”, como diz Cesarino (2011, p. 127).

62

A palavra cantada (entoada ou salmodiada) pelos *Maï* nos rituais Araweté, tão louvada por se tratar de um momento em que ela deve ser elaborada poética e metaforicamente, como é o caso da própria voz dos espíritos celestes, levou Antonio Risério (1993, p. 30) a escrever: “E daí resulta a sua ubiquidade. Levada pelos deuses e cultivada pelos humanos, a palavra-canto existe assim na terra como no céu”. Isto acontece porque aquilo que os deuses Araweté falam no espaço etéreo pode ser escutado simultaneamente em duas realidades. Assim como ocorre nas transmissões ao vivo, os

7 O pajé libera seu duplo (alma, espírito ou ï) que viaja no tempo e se encontra com os deuses *Maï*. Aquilo que os deuses cantarem na presença do duplo será replicado na boca do pajé aqui na terra, assim se realiza a simultaneidade do evento.

acontecimentos do outro lado ressoam aqui; o rádio é um suporte que transmite o evento, assim como o pajé é um *Mai de ripã*, um suporte dos deuses.

Em **Oniska**, Pedro Cesarino (2011, p. 121) comenta algo semelhante que se dá com os Marubo: os “rádios (*kokati*), assim como o inalador de rapé, são veículos/metáforas do cantopensamento que o sujeito recebe”. É por meio do canto, da palavra cantada, que os mortos e os deuses saem da invisibilidade virtual e se atualizam. A referência ao rádio também deixa claro que a função do pajé é informar os seus coevos sobre os problemas e eventos que estão acontecendo com sujeitos e espaços externos ao grupo.

O contato dos indivíduos comuns com as demais subjetividades que se espriam pelo cosmos é possível por meio da elaboração poética da voz e pela mediação dos pajés, pois “os *Mai* e os mortos são música, ou músicos: *marakã me’e*. Seu modo de manifestação essencial é o canto, e seu veículo é o *peye*, pajé” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 127). Por isso, é justo que Risério (1993, p. 30) nomeie os *Mai* de deuses-músicos ou de deuses-poetas. O mesmo pode ser dito dos espíritos *yove* dos Marubo. Guilherme Werlang, em “De corpo e alma” (2006), relata que um pajé, ao ouvir um musicólogo cantando, exclamou: *yové kene montĩ*. *Yove* é uma categoria de espíritos benevolentes e loquazes que servem como modelo daquilo que é puro e belo. Por este motivo, em certos contextos, como o da expressão acima, *yove* é traduzido por beleza; *kene* é desenho, ou padrão; *montĩ*, por sua vez, é boca. A expressão do pajé Marubo significaria que os belos espíritos loquazes se manifestam por meio do canto bem entoado e das belas palavras perfeitamente articuladas. Assim, em uma tradução aproximada para *yové kene montĩ*, teríamos: “beleza que se manifesta nos lábios” ou “beleza desenhada nos lábios”, pois, como explica Werlang (2006, p. 172), “ouvir ‘beleza’ é visão do espírito”.

O pajé é *um meio* por conta da fratura cósmica ocorrida no

início dos tempos que manteve uns seres iguais a si mesmos (humanos) enquanto alguns se diferenciaram e passaram ao campo do outro (espíritos, animais e mortos). Com a realidade cindida, eles se encontram, mas não se comunicam facilmente, precisam dos estados limiares – sonho, doença, saudade etc. – para tornar possível o diálogo. Na ausência desses momentos de passagem têm-se os pajés que se conectam com o outro; eles são sujeitos que fazem com que as duas realidades cindidas dialoguem entre si. Os códigos utilizados nesses encontros são, via de regra, a palavra-cantada e a palavra torcida, ou seja, no desenvolvimento do ritual prevalece a música e a poesia.

64 Viveiros de Castro (1986) relata o momento que pedira permissão aos pajés Araweté para gravar um *Maï maraka* e percebeu que a noção de autoria é distinta da nossa: “a música não é nossa (do xamã), é dos *Maï* – os homens nada tinham a decidir quanto a isso, portanto. E quando cometi a *gaffe* de comentar com um xamã sobre o que ele havia cantado, sua reação evasiva foi: ‘não cantei nada, quem cantou foram os *Maï*’” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 543). É diante desse contexto que situamos a ideia de polifonia no xamanismo, uma vez que o próprio discurso emana de outros sujeitos que falam em um jogo intrincado de vozes. A proposta se torna mais evidente quando Viveiros de Castro explica o surgimento das diversas vozes no “Canto da Castanheira”: “Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Maï*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem* fala, assim, são os três: *Maï*, morto, xamã, um dentro do outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 549).

O corpo é uma morada, se tomado a partir de uma referência interna – um padrão escalar auto similar em que a realidade é reproduzida em uma escala menor, por isso falamos de uma dobra interna ou externa quando ocorrem mudanças de escalas ou de pontos de vista, quer dizer, para os espíritos que o frequentam, o corpo é

notadamente uma maloca que pode ser habitada ou desabitada por seus moradores/espíritos e, ainda, esse corpo poderá acolher alguns hóspedes mesmo que sejam ambivalentes e/ou problemáticos.

Portanto, há uma referência interna que replica a externa. A maloca que recebe os visitantes é um corpo social; o corpo humano é, igualmente, uma maloca. Sujeitos outros habitam o corpo do xamã, do mesmo modo que o xamã, com seus familiares e amigos, habitam uma maloca na qual realizam suas sessões xamânicas. O plano cósmico, de acordo com a cosmologia Marubo, encontra-se fraturado e expõe mais de uma realidade aos olhos desses mestres dos deslocamentos que são os pajés. Por ser capaz de externalizar seu duplo de modo consciente, o xamã firma-se em um espaço que estamos chamando de limiar; nessa zona situada entre o interior e o exterior, o pajé Marubo pode ser visto também como um meio. Diferente do que acontece no canto Araweté, em que costumamos, ou não conseguimos, identificar de quem é a voz que canta – pajé, morto ou *Mai* –, no caso dos Marubo, a voz é visivelmente percebida pela plateia como sendo de um espírito *yove*, ou seja, a voz é de um estrangeiro.

Nossa intenção é dizer que nas sessões xamânicas as vozes são sempre dos outros, pois sempre alguma subjetividade é convidada a habitar o corpo do pajé e a falar para a plateia. Como Dominique Gallois explica a respeito dos Waiãpi: “os cantos são um elemento relacional entre o xamã e seus auxiliares, onde o xamã apenas transmite as palavras dos outros” (GALLOIS, 1996, p. 44). Excetuando o xamã que consegue ver os espíritos, para os leigos que assistem ao ritual esse outro é apenas uma virtualidade audível; ele é pura voz. Assim, diante de um pajé em transe, caberia perguntar: quem fala no corpo do xamã?

Se o xamã desempenha essa função de transmitir a voz proveniente de um outro, exercendo um papel tipicamente relacional, podemos dizer que sua atividade se assemelha à de um tradutor. A tradução também está a serviço do diálogo com o outro, por isso

ela pode ser compreendida como passagem e acolhimento, tendo em vista que ela é um modo de se relacionar com o estrangeiro por realizar um encontro entre realidades/culturas que se encontram apartadas. Manuela Carneiro da Cunha, em “Pontos de vista sobre a floresta amazônica”, argumenta em defesa dessa relação entre xamanismo e tradução. A propósito, a antropóloga vai dizer que o xamã, assim como o tradutor, é aquele que detém mais de um ponto de vista, é aquele que “pode ver de diferentes modos, colocar-se em perspectiva, assumir o olhar de outrem” (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 17). Vale acrescentar que Álvaro Faleiros (2019) também desenvolve essa temática nos ensaios que foram reunidos no livro intitulado *Traduções canibais*, seguindo o fio condutor das argumentações de Carneiro da Cunha (1998) sobre xamanismo e tradução e Viveiros de Castro (1986; 1996) com o “Canto da Castanheira” e o perspectivismo ameríndio.

66 De todo modo, tratando-se da voz de um outro que surge num contexto relacional, resta a dúvida: quem fala no texto traduzido? Este questionamento é o subtítulo do “Ensaio sobre a terceira voz” do crítico literário João Barrento. A tradução literária produz um questionamento acerca de quem está falando nas culturas/textos que se tocam, criando um espaço do terceiro incluído/excluído, como argumenta Barrento (2000); do mesmo modo, é completamente justo questionar a natureza e a intenção do visitante quando ele adentra o corpo|maloca do xamã. Quem está falando é um espírito benevolente ou o próprio pajé? Diante da dúvida e da ambivalência em relação ao sentido que o termo *hostis* (hóspede/hostil) pode nos dar, instaura-se a problemática do anfitrião ser um sujeito hospitaleiro ou inospitaleiro, para falarmos com Jacques Derrida (2003a, p. 73), ou seja, estamos diante de um impasse instaurado pela presença do *hostis*. Acerca desse espaço que, na tradução, é formado pela presença de dois, as considerações iniciais de Barrento (2000, p. 275) dizem o seguinte: “há terceiras realidades, ausências

significantes que emergem e se insinuam entre duas presenças”. Barrento pretende dizer que nesse encontro claramente tenso entre o hóspede e o hospedeiro há uma abertura para o surgimento de um terceiro elemento, sempre conflituoso, no qual impera o encontro e a interação. Não estamos pensando aqui em uma terceira realidade, a menos que ela seja a zona delimitada pelo limiar – lugar paradoxal, passagem e fechamento –, espaço da inquietação e da tradução, para lembrar Alexis Nouss (2012). A propósito, Nouss vai dizer que a tradução não é apenas passagem, ela também é imbricação, ou seja, ele pensa a movência de dois elementos passando um *pelo* outro, como é o caso do *moiré*, um padrão de interferência em que dois planos distintos se movimentam simultaneamente um sobre o outro, criando um terceiro plano em formato de onda (*welle*, *schwelle*). Assim, “no *moiré*, duas superfícies se encontram e criam uma terceira, assim como a tradutologia adotou a ideia de que duas línguas em presença uma da outra produzem uma terceira, nova a cada tradução, e no limiar da qual existem as duas primeiras” (NOUSS, 2012, p. 19).

Contudo, para pensar esse terceiro elemento que surge quando visto através de outros dois, Barrento (2000) apoia sua argumentação no conceito de ipseidade, a partir de Paul Ricoeur, que o desenvolve na obra **O si-mesmo como outro** (2014). Trata-se, em suma, de um modo de interação entre o próprio e o outro que desencadeia um processo de fusão dessas duas figuras. O “si-mesmo como outro” pode ser observado no outrar-se do xamã, como podemos conferir na explicação de Gallois (1996) a respeito dos Waiãpi. O pajé se torna literalmente o outro quando altera seu corpo por meio dos elementos alucinógenos; ela comenta ainda que ele “suporta a alteridade em seu próprio corpo, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não-humano. Ele ocupa uma posição ambígua, pois tanto representa a sociedade dos vivos no mundo sobrenatural quanto encarna a presença do sobrenatural

no mundo dos humanos” (GALLOIS, 1996, p. 69-70). A principal característica do pajé é seu corpo duplo; ele é um sujeito que pertence a duas famílias (humana e não humana). De modo geral, o sujeito se torna parente de um não humano (animal ou espírito) quando sofre uma predação que procura transformar o sujeito em parente, ou seja, em um sujeito familiar e consubstancial ao outro grupo.

68 A predação familiarizante, discutida por Carlos Fausto (2002) em “Banquete de gente”, é um sofisticado mecanismo de produção de parentesco ativada pela comensalidade. Segundo Fausto, “comer *como* alguém e *com* alguém é um forte vetor de identidade, assim como se abster por ou com alguém. A partilha do alimento e do código culinário fabrica, portanto, pessoas da mesma espécie” (FAUSTO, 2002, p. 15). A proposta de Fausto é pensar como os indígenas geram parentesco e, conseqüentemente, identidade pelo viés da alimentação, nesse sentido, seguir o regime alimentar de determinada espécie (ou grupo humano) é um índice seguro de tornar-se membro dessa mesma espécie. Essa máquina de gerar parentesco pela consubstancialidade é, como diz Elsje Lagrou (2002, p. 31) a propósito da endogamia dos Huni Kuin, “vista como produzida através da co-residência e da comensalidade, que fazem as pessoas se sentirem como pertencentes a um mesmo grupo”. Como argumenta Fausto (2002), essa possibilidade de gerar identidade, ou seja, de produzir parentes, só é possível integrando esse corpo do outro ao seio da sociedade do próprio por meio da sociabilização (alimentação, habitação, casamento etc.). Tal *aparentar-se* ou tornar-se outro é muito sintomático na doença, como pode ser observado na etnografia de Aparecida Vilaça (2006) sobre os Wari’ e, do mesmo modo, quando Lagrou (2002, p. 32) explica que “estar doente significa estar em um estado transformativo de perda do ‘eu’, adquirindo alteridade”.

Segundo Ricoeur (2014), a ipseidade está próxima e distante da mesmidade; no encontro com o outro, o sujeito pode perma-

necer igual a si mesmo ou *encorporar*⁸ a alteridade. O sujeito que se mantiver igual a si-mesmo será um caso de identidade-*idem*, enquanto que a identidade-*ipse* colocará o sujeito como um outro. A identidade-*idem* manterá o estrangeiro distanciado enquanto a identidade-*ipse* comportará a ideia de que o próprio carregará dentro de si o outro; na primeira concepção, o outro permanecerá exterior ao sujeito e, na segunda, o sujeito abrigará em seu corpo a alteridade. Ricoeur (2014, p. XIV-XV) explica o seguinte: “O *si-mesmo como outro* sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra”.

É este o sentido que o crítico literário português recupera de Ricoeur para pensar um modelo de tradução em que a estranheza está sempre presente. O texto traduzido é estranho em relação ao original, mas também em relação ao contexto de sua própria língua. Nesse sentido, a tradução toma a forma de um original paralelo⁹. A ideia da ipseidade está no fato de o outro habitar o próprio, o que nos leva a compreender o sujeito como uma morada para a figura da alteridade. Assim, o xamanismo Marubo é um caso interessante dessa relação íntima com o outro. Nesse caso, ele administra uma relação em que um estrangeiro passa a ocupar o lugar do próprio e, com ele, estabelece um contato tão próximo que o próprio se torna o outro; é o caso dos espíritos que habitam o corpo|maloca do pajé, ou do pajé que veste a roupa|couro do espírito|animal. É com essa voz estrangeira que ecoa no corpo do xamã, assim como ocorre entre o original e a tradução, que se dá a circulação de conhecimento. A tradução seria o surgimento de uma terceira voz emergindo do en-

8 O termo está aqui na forma em que Viveiros de Castro (1996, p. 127, cf. nota 18, p. 138) o utiliza para traduzir a expressão *to embody*, utilizada por Turner (1994) em “Bodies and anti-bodies”.

9 A propósito, em “Transluciferação mefistofáustica”, Haroldo de Campos escreve que a tradução é “canto paralelo” (CAMPOS, 1981, p. 191).

contro de outras duas, ou seja, há, “no texto traduzido, manifestação de um terceiro grau de linguagem, não a do texto alheio, não a de um sempre possível texto próprio, mas uma construção discursiva que participa de um e de outro” (BARRENTO, 2000, p. 275).

O encontro entre a voz própria e a voz estrangeira descortina, necessariamente, um espaço de tensão. Em “Questão do estrangeiro”, Jacques Derrida comenta o seguinte acerca dessa relação de embate com o outro: “começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém” (DERRIDA, 2003b, p. 49). Derrida discute a possibilidade de encarar essa relação paradoxal com o estrangeiro quando este, de certa forma, assume a posição de inimigo e, com isso, fragiliza o poder soberano e de decisão do hospedeiro sobre aqueles que ele abriga. O risco de acolher o estrangeiro indesejável é muito bem aplicável àquela figura da alteridade Marubo expressa pelo *yochi*, o inimigo em potencial que coloca em risco a perspectiva do anfitrião. Este espírito malevolente é o hóspede hostil por ser um agente patogênico, um poderoso vetor de doenças. Um *yochi* hospedado em um corpo|maloca deflagra uma predação familiarizante; quando o *hostis* se define como um hostil, ele desencadeia um processo de identificação com esse outro que se manifesta em forma de doença, uma transformação somática que faz o próprio passar definitivamente para o campo de domínio do outro, caso não seja curado. O hospedeiro – o corpo|carcaça – transforma-se na morada deste outro indesejável que passará a desempenhar o papel de um parasita; ele será um hóspede malquisto que deve ser, literalmente, posto para fora.

Os momentos de passagens – os momentos de alucinação, os estados febris, o sonho etc. – colocam em evidência a dubiedade do visitante que oscila entre o temido intruso e o cordial compatriota; há perigo na entrada, por isso é conveniente que ela permaneça

sempre cerrada quando for possível reconhecer no estrangeiro um hostil (inimigo), como é o caso dos espectros dos mortos de modo geral. Contudo, se o visitante for a epítome da beleza e da eloquente sapiência, como é o exemplo do *yove*, o corpo|casa estará sempre disposto a acolhê-lo. O corpo Marubo, como morada que potencialmente recebe esses dois elementos da alteridade, é regido por um anfitrião, um duplo que também é um espírito loquaz e sábio, o *chinã nato* (ou Alma do Coração)¹⁰. Ele é responsável por impor sua perspectiva e proteger o corpo, mantendo-o sempre saudável; somente na sua ausência a morada fica desprotegida. Os estados de consciência alterados oportunizam sua saída, dando as condições para a entrada dos malevolentes *yochi*. Podemos dizer, então, que a subjetividade soberana deste corpo se configura, ao mesmo tempo, como um anfitrião hospitaleiro e inospitaleiro. Ter a soberania de eleger e escolher o outro levanta a questão do poder sobre a passagem do visitante inapropriado. Assim, “não há hospitalidade, no sentido clássico, sem soberania de si para consigo, mas, como também não há hospitalidade sem finitude, a soberania só pode ser exercida filtrando-se, escolhendo-se, portanto excluindo e praticando-se violência” (DERRIDA, 2003b, p. 59). A relação com os espíritos nas cosmologias indígenas sempre aponta para relacionamentos polares, o espírito estrangeiro vai oscilar entre os causadores de doenças e os que auxiliam e efetuam a cura. No entanto, não podemos descartar as relações ambíguas de certas categorias de espíritos, como, por exemplo, o Zagapuy dos Ikolen, que é um auxiliar dos *wāwā*¹¹ nas sessões de cura e nas viagens cósmicas, mas em certos momentos se comporta como espírito agressor (patogênico) quando se apaixona pela *zagonkap* (duplo) de alguém e o rapta. Mudando de cultura e mantendo o foco no auxiliar de xamã, entre os Marubo, o espírito auxiliar não apresenta um lado malevolente; em contrapartida, em

10 Cf. Cesarino (2011) e Montagner (1996).

11 Wāwā é o termo Ikolen para pajé ou xamã.

alguns cantos observamos que os espíritos *yochi* são convencidos a se aliarem ao pajé para ajudá-lo a resolver algum problema de ordem cósmica, como acontece no *saiti* Marubo “Raptada pelo raio” (CESARINO, 2013).

De todo modo, a dúvida acerca do outro é especulativa até o momento em que ele se torna um familiar, um conhecido. Numa entrevista a Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle comenta que a inquietude domina qualquer relação estabelecida com o estrangeiro, “depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de ‘um outro’” (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 28). A propósito, não podemos esquecer que as regras gregas de hospitalidade sempre advertiam que o bom anfitrião deveria abrigar e alimentar o visitante antes de perguntar o seu nome, origem e intenção.

Assim, o prazer de reter e ser retido na companhia do outro desencadeia o risco de esquecimento do retorno por conta do zelo excessivo. A boa hospitalidade sempre tende a manter permanentemente o outro por perto, produzindo esquecimento, pois a boa hospitalidade pode ser um gesto de afeto que modifica o comportamento dos sujeitos, fazendo o hóspede demorar-se aos cuidados do anfitrião, intensificando o processo de familiarização. Não ter uma justificativa muito plausível para não querer se demorar na companhia do outro pode ser um indicativo de que se está sendo mal recebido ou, pior, pode ser sinal de negação da aliança e da retribuição futura do acolhimento. Ao ser recebido na casa/família estrangeira espera-se que, superadas as diferenças, a pessoa comece a ser tratada como um familiar; o hóspede vai comer *com* e *como* o anfitrião, assim como dormirá junto/próximo a ele. Tal companhia gera afeto e permite a ambos serem afetados um pelo outro. Por este motivo, o bom acolhimento tende a produzir o esquecimento do retorno. A propósito, nos parece crível que a boa hospitalidade

sempre propiciará o esquecimento do lar de origem. Assim, não podemos deixar de lembrar que em vários momentos Ulisses arriscou seu *nostói* quando foi bem acolhido pelo estrangeiro; a hospitalidade é a política/experiência do contato e da relação.

O sujeito da identidade-*ipse* permanece em um lugar de de-
vir e transformação que poderia ser um caso de síntese disjuntiva
deleuziana. O sujeito desta ipseidade, por ser um “eu” afetado pelo
outro, deixa de ser um “eu” único e torna-se um “eu” multiplicado
em virtude deste contato com o outro. Há uma voz estrangeira
subsumida pelo sujeito que marca uma presença ausente, uma
zona de indecisão, um espaço de entrada (limiar) que expõe toda a
ambiguidade de quem (*hostis*) ali se posiciona.

No sentido do bom acolhimento, Delvaire Montagner é bas-
tante lúcida ao dizer que os Marubos “acreditam que não é o xamã
quem canta ou age, mas os espíritos benevolentes que recebe em
seu corpo, visto por eles como uma maloca. [...] Por conseguinte, as
regras de etiqueta são observadas também com relação aos espíritos
visitantes” (MONTAGNER, 1996, p. 174). Como se percebe, há certas
diretrizes de hospitalidade em relação aos espíritos estrangeiros que
possam vir a frequentar a casa|corpo do xamã. A regra de atração
é manter a casa sempre limpa e perfumada, ou seja, o corpo deve
seguir um regime alimentar que agrade aos espíritos, para que eles se
sintam à vontade para entrar na casa|corpo do anfitrião, pois “cada
espírito é recepcionado com estes ingredientes [ayahuasca (*onĩ*) e
rapé], considerados suas comidas, pois os Marubo seguem as regras
de hospitalidade, que é [*sic*] a de alimentar os visitantes” (MON-
TAGNER, 1996, p. 174). Os espíritos que saem do corpo|carça e se
deslocam no cosmos abrem espaço para que outros espíritos sejam
acolhidos na referência da dobra interna. Podemos observar que
há um câmbio de lugares: se fizermos um recorte na dobra interna
– lugar da perspectiva dos duplos que habitam o corpo do pajé Ma-
rubo –, vamos perceber que o *chinã nato*, por exemplo, desloca-se

de sua residência|corpo para se encontrar com os demais espíritos. No entanto, um espírito benevolente é convidado para habitar o corpo do pajé. Assim, temos dois movimentos: o próprio desloca-se para o campo de domínio do outro para que o outro possa ocupar o lugar do próprio, porque os dois corpos já estão emparelhados (identidade-*ipse*).

Não é por menos que Barrento (2000) vai recuperar as considerações de Goethe para pensar essa relação entre a voz que emana do texto traduzido e um modelo de tradução que toma o lugar do texto original. Assim, a intenção é “de tornar a tradução idêntica ao original, mas de modo a que possa ser avaliada, não como alternativa ao outro, mas porque surge no lugar do outro” (BARRENTO, 2000, p. 276). O problema para a economia da hospitalidade é surgir no lugar do outro e cambiar a posição de anfitrião. Para que o duplo (*chinã nato*) se ausente, para que ele saia da sua casa, antes é preciso dessa alteridade para tomar o seu lugar, é preciso desse estrangeiro; na ausência do *chinã nato*, o *yove* ou o *yochĩ* torna-se o senhor soberano da perspectiva do corpo|maloca, ou seja, o estrangeiro passa a ser o anfitrião no lar do próprio.

74

No caso do outro ser um espírito malevolente, o quadro de saúde do sujeito se desestabiliza e demanda dos demais pajés uma atuação mais clínica para expulsar o espírito intruso do corpo|maloca que já começa a ser alterado. Quando o espírito é um convidado¹², é muito conveniente que ele ocupe a posição temporária de dono da casa. Há, claramente, uma troca de papéis, por isso, a tradução pode se assemelhar à predação familiarizante, uma vez que o próprio (texto original ou sujeito em sua realidade primeira) passa por um forte processo de identificação com o outro que faz com que ele

12 Gostaríamos que ficasse acordado que o espírito malevolente nunca é convidado a entrar; ele é, portanto, um intruso. Em contapartida, o espírito benevolente sempre precisa de uma casa bem arrumada e condizente com sua pureza, por isso ele sempre será um convidado.

adquirir características inerentes à alteridade. Na lógica inversa, permanecer igual a si mesmo só é possível quando há um abandono ou um esquecimento do que é alheio. Em poucas palavras, abandona-se o outro para manter-se igual a si mesmo, por assim dizer, nega-se a acolhida. Em **Sobre a tradução** (2012), Paul Ricoeur também sinaliza que a tradução está baseada num princípio relacional de hospitalidade: “hospitalidade linguística, portanto, onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro” (RICOEUR, 2012, p. 30).

Acerca desta passagem de Ricoeur (2012), Alexis Nouss (2012) vai dizer que a tradução e a hospitalidade têm um ponto em comum: a ambiguidade do *hostis*. Nouss (2012, p. 32) escreve que “o risco está ali e o limiar é justamente o lugar do risco: entrar ou não, ameaça ou não, *hostis* como amigo ou inimigo. É nisso que traduzir não é transcodificar ou comunicar um sentido mutável”. Com isso, Nouss está dizendo que a tradução, no limiar, atrai toda a ambivalência da margem, porque toda chegada do estrangeiro se dá pela borda. Por isso o gesto tradutório é permeado de indecisão, pois é entre o lá e o aqui que a tradução deve manter-se. A passagem nunca é livre e desimpedida, é preciso assumir o perigo nela contido e conservar o respeito pelo outro quando se avança em território alheio.

75

REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João. Ensaio sobre a terceira voz (quem fala no texto traduzido?). **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 155/156, Lisboa, 2000, p. 275-289.
- CAMPOS, Haroldo. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta ama-

zônica: xamanismo e tradução. **Mana** – Estudos de antropologia social, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 1998, p. 7-22.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

_____. **Quando a Terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

DERRIDA, Jacques. Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade. In: ____ & DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003a, p. 67-135.

_____. Questão do estrangeiro: vinda do estrangeiro. In: ____ & DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antônio Romane São Paulo: Escuta, 2003b, p. 5-65.

DUFOURMANTELLE, Anne. Convite. In: DERRIDA, Jacques & _____. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. de Antônio Romane São Paulo: Escuta, 2003, p. 4-134.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

76 FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. **Mana** – Estudos de antropologia social, v. 8, n. 2, Rio de Janeiro, 2002, p. 7-44.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *I-PAIE*. In: LANGDON, Esther Jean Matteson (org.). **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 39-74.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlotta Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? **Mana** – Estudos de antropologia social, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, 2002, p. 29-61.

LANGDON, Esther Jean Matteson. Introdução: xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: ____ (org.). **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 9-37.

MONTAGNER, Delvair. Cânticos xamânicos dos Marubo. In: LANGDON, Esther Jean Matteson (org.). **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 171-195.

- NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. **Alea** – Estudos neolatinos, v. 14, n. 1, Rio de Janeiro, 2012, p. 13-34.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- VILAÇA, Aparecida. **Quem somos nós**: os Wari' encontram os brancos. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**: um povo tupi da Amazônia. 3 ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana** – Estudos de antropologia social, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 115-144.
- WERLANG, Guilherme. De corpo e alma. **Revista de Antropologia**, v. 49, n. 1, São Paulo, 2006, p. 165-201.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: EdU-FMG, 2010.

Subjetividades, resistências e representações de mulheres negras e indígenas na literatura

Liozina Kauana de Carvalho Penalva
Gilmar Bueno Santos

O estudo da representação feminina na literatura aponta para um histórico de opressão das mulheres, mediante a imposição de uma cultura eurocêntrica e patriarcal. O percurso literário, desenvolvido majoritariamente por homens, enfatiza a mulher vítima de estereótipos que a constituíram como “sexo frágil” – ou o segundo sexo, tal como postulado por Simone de Beauvoir –, e que questionaram, inclusive, a sua capacidade de agir e pensar, neutralizando-lhe a cidadania e o direito de se constituir como sujeito. Nessa perspectiva, a mulher foi excluída de um núcleo social ocupado essencialmente por homens que elaboraram discursos e regras sobre seu corpo, sua sexualidade e reprodução.

78

Em outras palavras, o sistema patriarcal investiu na formação e na permanência da mulher “bela, recatada e do lar”. Nessa organização de poder, é basilar que as mulheres permaneçam submissas e confinadas em seus lares, cuidando das necessidades do marido, da educação dos filhos e das atividades domésticas, sem intervirem na ordem social. Muitas mulheres resistem a essa forma de imposição do como ser/existir no mundo. Destarte, neste trabalho analisamos como os elementos subjetividades e resistências atravessam algumas personagens das seguintes obras, a saber: **Dois irmãos** (2000) e **Cinzas do norte** (2005), de Milton Hatoum; **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), de Dalcídio Jurandir, e **A caligrafia de Deus** (1994), de Márcio de Souza.

Por outro lado, há também mulheres cujos comportamentos internalizados e naturalizados são aqueles estabelecidos e determinados pelos homens. A título de exemplo, podemos observar a personagem Ramira, da obra **Cinzas do Norte**, pois é uma mulher representada como aquela que demonstra a assimilação de um projeto colonialista e, com efeito, não consegue desenvolver coisa alguma fora do paradigma euro-ocidental.

À medida que essa narrativa avança, é possível notar que a grande devoção e êxtase de Ramira diante da presença do português Trajano são, de modo inverso, a razão de toda a raiva e desprezo destinados à esposa dele, a indígena Alícia. O profundo incômodo de Ramira está relacionado, por um lado, ao fato de ela considerar que Alícia se casara apenas por interesse, e, por outro lado, à negação da valorização de seu “lugar de mulher”. Isto é, Alícia é vista como uma mulher que não cuida adequadamente do marido, do filho e nem assume as funções da casa. Essa personagem expressa o conflito existente entre as próprias mulheres diante da multiplicidade de identidades e experiências derivadas da construção histórica, cultural e social de gênero.

Esse pensamento permeia o ato em que Ramira afirma veementemente que o único defeito de Jano foi deixar enfeitiçar-se por Alícia, encarando como uma afronta à sociedade o fato desse homem santo e de posição privilegiada viver com uma indígena. Do tom raivoso e melancólico emana o desejo de ocupar o lugar desdenhado pela outra. Com isso, nota-se, que mesmo Ramira sendo a provedora do seu lar, sustentando com suas costuras o seu sobrinho órfão, Lavo, e também o irmão Ranulfo, “o homem da casa”, ela é uma personagem que se ajusta ao sistema opressor patriarcal, que dita o espaço doméstico como sendo o exclusivo lugar da mulher. Coincidência ou não, a servidão de Ramira molda-se a três homens: Jano, Lavo e Ranulfo.

A personagem Alícia precisa enfrentar um duplo processo de subalternidade: como mulher e como indígena. Isso, porque se à

mulher branca cabia o silenciamento e a submissão social, o espaço reservado às mulheres indígenas e negras era muito mais subalterno e inferiorizado, até mesmo diante de homens nessa mesma condição, pois, conforme Spivak,

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

Nesse sentido, a indígena Alícia, que veio do interior do Amazonas, poderia ter tido uma vida extremamente miserável como tantas outras mulheres de semelhante origem. Contudo, essa mulher misteriosa e sedutora desperta a atenção do influente empresário exportador de juta, o português Trajano Mattoso, casa-se com ele e se torna a mãe de Raimundo (Mundo). O casamento não só é responsável por sua ascensão social, como também concretiza a sentença que ela havia direcionado à sua antagonista, Ramira, no passado: “Um dia tu vais costurar para mim, e ainda vou te dar uns retalhos de esmola” (HATOUM, 2005, p. 52).

80

O poder patriarcal, nessa obra, é representado especialmente por Jano, um homem extremamente conservador e audacioso, cujo maior sonho é o de ter um herdeiro que transmita para outras gerações a sua fortuna e o nome da família. Tanto Alícia (esposa), quanto Ramira (vizinha que o idolatra) e Naiá (empregada da casa) são submetidas ao domínio de Jano, porém, devido às condições em que estão inscritas, elas reagem de maneiras diferentes. Enquanto Naiá e Ramira agregam características de mulheres passivas e subservientes, Alícia apesar de submissa ao infeliz casamento, muitas vezes assume uma postura irreverente e transgressora.

A personalidade e o comportamento de Alícia rasuram a ideologia patriarcal, que historicamente insiste em enquadrar a figura

feminina em determinados modelos de conduta, como o da esposa amorosa e mãe ideal, que encontra na maternidade a completa realização e recompensa por todo sacrifício e doação. Ela se recusa a colocar os pés na Vila Amazônia, o projeto do qual o marido mais se orgulha; não esconde o tédio e o desânimo diante dos jantares organizados para receber os influentes amigos de Jano; no lar, diante da convivência conflituosa entre o filho e o marido, ela sempre parte em defesa do primeiro em detrimento ao segundo. Diante disso tudo, para esquecer o casamento infeliz e a vida frustrante que leva, Alícia lança-se aos jogos e à bebida.

Descrita como uma mulher muito bonita, especialmente por conta de seus traços exóticos, a principal arma de negociação de Alícia é a sedução. A beleza feminina, que muitas vezes serviu para objetificar e assujeitar as mulheres, é utilizada como uma forma de subverter as relações de poder. Os poucos momentos em que Alícia se mostra carinhosa com o marido parecem ser muito bem calculados:

E ficaram abraçados, fazendo carícias e cochichando no ouvido um do outro, numa intimidade que surpreendeu até meu amigo. Saí de perto, pensando que havia amor entre os dois. De repente ele ergueu a cabeça: "Mas já deixei... no mesmo lugar".

"Deixaste uns trocados. Temos despesas em casa", disse a mulher.

"Quanto?" com impaciência, Jano tirou umas cédulas da carteira, as dobrou, e ela pegou o dinheiro com um gesto rápido e insolente(...) Olhou-a com medo, o corpo rígido, vencido pela submissão (HATOUM, 2005, p. 60).

Alícia tem consciência do domínio que exerce sobre os homens, utilizando-se dessa habilidade para assegurar o seu valioso casamento e também para manter os casos extraconjugais, o que pode ser constatado em um encontro com Ranulfo:

Quando Alícia cruzava as pernas, enfiando os dedos nos fundos da carne para afrouxar o short, Ranulfo lançava um olhar que a

fazia sorrir. Ela enxugava com a língua o suor do beijo, e ele continuava a fumar com avidez. O desembaraço e a ansiedade deles aumentava cada vez mais, e eu via o meu tio se deixar envolver, servil e apaixonado (HATOUM, 2005, p. 99).

Fora do casamento, ela mantém esse antigo caso com o ex-namorado Ranulfo, mas também se envolve com o artista Arana, esta última informação chega ao leitor somente nos últimos lances da trama, sob as palavras resumidas de Mundo, conduzindo a narrativa para um novo clímax. As ações transgressoras e subversivas dessa personagem favorecem a problematização das relações heterogêneas e hierárquicas, pois questionam a autoridade masculina, a solidez dos relacionamentos entre homem e mulher, e, conseqüentemente, instigam o desmoronamento de uma das mais conservadoras instituições sociais: o casamento.

Outra personagem que se utiliza da sedução para conseguir o que deseja, é a matriarca Zana, de **Dois Irmãos**. Ela é descendente de libaneses e casada com Halim, um marido apaixonado, que realizava todos os caprichos dela, “Concordava com tudo, desde que todos os assentimentos terminassem na rede, ou na cama ou mesmo no tapete da sala” (HATOUM, 2000, p. 64). Com o receio de perder a intimidade com a esposa, Halim não queria ter filhos, no entanto, Zana sabia como insistir:

– Quer dizer que vamos passar a vida sozinhos neste casarão? Nós dois e essa indiazinha no quintal? Quanto egoísmo, Halim!”

“Um filho é um desmancha-prazer”, dizia ele, sério.

“Três, querido. Três filhos, nem mais nem menos”, ela insistia, manhosa, armando a rede no quarto, espalhando as almofadas no chão, como ele gostava. [...]

[...] Ela não desistiu: alternava o silêncio com a perseverança, se entregava a Halim com promessas de mulher apaixonada. Ele não notou a ambigüidade da atitude de Zana? Deixou-se levar

pelas noites de amor em que não faltavam frases dóceis e que sempre terminavam com a felicidade promissora de povoar o casarão de filhos (HATOUM, 2000, p. 66).

É desse modo que Zana consegue seus três filhos – Rânia e os irmãos gêmeos Omar e Yaqub – e tudo o mais que ela deseja. Embora essa personagem assuma o papel social reservado à mulher, administrando o lar, cuidando do marido e acompanhando o crescimento dos filhos, ela tem voz ativa, utiliza de suas artimanhas para controlar e decidir os rumos da família. Assim, em um contexto amplo, podemos apontar semelhanças entre as duas matriarcas Alícia e Zana, pois ambas são mulheres belas, sensuais, mães extremamente protetoras e que não se conformam com a inquestionável autoridade masculina.

A questão indígena, em **Dois irmãos**, é protagonizada por Domingas, uma cunhatã que chegou à casa de Zana ainda pequena, quase como uma mercadoria, após ter sido arrancada de sua comunidade pelas missões religiosas, sob a desculpa de um ideal altruísta, que envolvia a catequização, escolarização e uma vida mais civilizada e menos sofrida, diante da crescente urbanização das cidades amazônicas. Porém, mesmo tendo aprendido a ler e a escrever, o destino de Domingas é um quartinho nos fundos do casarão da família de libaneses e uma vida inteira de servidão.

A condição subalterna e excludente de Domingas é denunciada pela voz de seu filho Nael. O filho, que ela não pode sequer escolher o nome e tampouco a paternidade, mostra-se inconformado com essa opressão absurda da mãe e tenta encorajá-la a sair dessa vida de privações e silenciamentos, como se observa no excerto seguinte:

“Louca para ser livre”. Palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras. Ela ficou aqui na casa, sonhando com uma liberdade sempre adiada. Um dia, eu lhe disse: Ao diabo com os sonhos: ou a gente age, ou a morte de repente nos cutuca, e não há sonho na morte. Todos os sonhos estão aqui, eu dizia, e

ela me olhava, cheia de palavras guardadas, ansiosa por falar (HATOUM, 2000, p. 67).

Ainda que Domingas sonhe com a liberdade, esta se torna cada vez mais distante, uma vez que as imposições sociais acabam sempre empurrando essa indígena para a subalternidade e a falta de opções. Nota-se, portanto, que embora Domingas esteja submetida ao mesmo domínio patriarcal que Zana, a sua condição étnica, que atua como marca de alteridade, colabora para processos de exclusão e subalternidade ainda maiores. Ela tem a sua mão-de-obra extremamente explorada, sofre constantes discriminações, não pode professar a sua fé, simboliza, na prática, as tantas indígenas que são violentadas fisicamente e psicologicamente, precisando, ainda, assimilar a cultura do outro para integrar-se ao meio social.

A vida de outras personagens indígenas como Felícia (**Chove nos campos de Cachoeira**) e Izabel (**A caligrafia de Deus**) também não segue um percurso diferente. A primeira, que de “Felícia” não tinha nada, leva a vida mais infeliz e miserável de todas as mulheres de Cachoeira, sempre anda com fome, tem febre, feridas no corpo inteiro e na alma, contrai doença venérea, tem cheiro de terra úmida, “a terra dos caminhos pisada por todos os caminhantes” (JURANDIR, 2019, p. 35). É constantemente abusada, agredida, prostituída e torturada pela figura masculina. Assim como Felícia, Izabel tem a vida marcada por rejeições, desamparo e violências: em casa, convive o pai alcólatra e agressor da mãe; em recusa à sua alteridade é aconselhada pelas freiras a extrair todos os seus dentes; torna-se prostituta em Manaus; e, para completar o trajeto errante, ela é morta em uma ação policial sem ao menos saber o motivo. Ambas não possuem absolutamente nada a não ser a si mesmas, uma presença pura que burla, subverte e denuncia.

Sobre o caso específico da mulher negra, o professor Eduardo de Assis Duarte recorda que as mulheres negras assumem o protagonismo com mais frequência, desde o romantismo, entretanto, isso

não é motivo para se comemorar, na medida em que é:

[...] um protagonismo marcado, em muitos casos, pela permanência, na ante cena textual, do mesmo projeto de desumanização que subjaz à estereotipia. Ele se manifesta em construções que ressaltam, por exemplo, a sensualidade e a disponibilidade para o sexo sem compromissos ou consequências, novamente de acordo com imagens sociais determinadas *a priori*, como a da “mulata assanhada” (DUARTE, 2017, p. 39).

Esse processo de desumanização da mulher negra pode ser observado, por exemplo, em **O cortiço** (1890), de Aluísio de Azevedo. Nesse romance encontram-se duas frequentes imagens da mulher negra: uma simbolizada pela personagem Bertoleza – a escrava suja, que só serve para trabalhar e é submissa ao homem – e outra simbolizada pela personagem Rita Baiana – a mulata cheirosa, atraente e sedutora. Nos dois casos, não se atribui nenhuma capacidade intelectual a essas mulheres, pelo contrário, instiga-se apenas a exploração de seus corpos, elas se tornam objetos a serem manipulados, julgados e sentenciados pelo outro.

Na contramão desse discurso, em **Chove nos campos de Cachoeira**, Dalcídio Jurandir insere no núcleo de sua narrativa, Dona Amélia, uma negra, descendente de escravos, que apresenta uma incrível capacidade de se regenerar diante da trajetória de uma vida difícil, determinada por muito trabalho, perdas e sofrimento. Em vez de desanimá-la, a impressão que se tem é que as adversidades ajudam a enrijecer ainda mais a sua personalidade de mulher forte e determinada:

[...] era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isguetes nas Ilhas, cortando seringá, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açáí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem. Viu a mãe morrer de uma recaída de papeira, sem recursos, a palhoça caindo, a prostituição, o pai golado dizendo besteiras na hora do enterro, mas Amelinha firme não se deu por achada (JURANDIR, 2019, p. 97).

Assim como a indígena Alícia, a vida de Amélia também dá uma reviravolta após o casamento com o branco, o que supõe a naturalização de estatutos de submissão e marginalização dessas mulheres, que, em uma sociedade patriarcal e sexista como a nossa, não veem alternativa a não ser a busca de proteção junto ao homem branco. A jovem Amélia, então, aceita o convite para ir morar com Major Alberto: “Se a minha sorte está marcada para ficar com ele, fico” (p. 99). Este, viúvo, toma essa decisão porque queria uma velhice mais tranquila e ela era uma “pretinha que nunca andava molambenta e azeda” (JURANDIR, 2019, p. 98) e ainda sabia cozinhar.

Desafiando a todos os recados ameaçadores das filhas do primeiro casamento do Major, os feitiços que deixaram na porta de sua barraca e a língua afiada dos moradores de Cachoeira que diziam que ela não era digna ao Major, ela acaba se tornando a Dona Amélia. É interessante observar que Jurandir a transforma em senhora sem precisar embranquecê-la: a postura, os códigos e valores que permanecem é o da pretinha de Muaná.

86

É através dessa união, entre o branco e a negra, que Jurandir externaliza a divisão de papéis entre homens e mulheres no âmbito das relações familiares. De um lado, a rotina do chalé, a consumição de todo dia, que exige que D. Amélia se ocupe da realização de todos os afazeres domésticos bem como da educação e cuidado dos filhos. De outro, a função de secretário da Intendência atribui o espaço público como campo de atuação do marido, que, após o trabalho se senta confortavelmente para ler os seus catálogos e esperar o cafezinho feito por D. Amélia.

E, “com a sua tranquilidade mais forte do que a morte” (JURANDIR, 2019, p. 276), D. Amélia desenvolve mecanismos de resistência, começa a extrapolar o espaço de “esposarana” ou simples cozinheira e demarca sua forte presença no lar. Embora continue assumindo as funções domésticas, ela se torna a principal compa-

nheira de Major Alberto. Este adorava ficar conversando com ela, proferia discursos inteiros de Antônio Cândido para ela ouvir, falava sobre astronomia, gostava de ler para ela, recitar poemas, ensinar as coisas que aprendia, comentar sobre os projetos que fervilhavam em sua mente. Ela, criativa, trabalhadeira, chegou a colocar em prática alguns desses projetos, como a criação de pintos e patos, experiência que foi publicada em nota no “Almanaque Agrícola Brasileiro” como mérito do Major. Era assim: “D. Amélia era que criava mas Major Alberto tinha a glória” (JURANDIR, 2019, p. 236).

Em outros momentos, ela não apenas aconselha o marido, como também o repreende: “Devia estar cuidando de mandar o filho para Belém em vez de se meter com planos e catálogos, resmungava D. Amélia” (JURANDIR, 2019, p. 236). A ida de Alfredo para estudar em Belém é um dos principais projetos da mãe, pois ela almeja uma vida melhor para o filho e, sabendo da importância dos estudos, acredita que é a única forma de evitar que ele acabe “se perdendo em Cachoeira”. Por isso, ela não se acomoda diante da indiferença do marido e intercede pelo filho: “– Mas eu boto meu filho em Belém. Seu Alberto não se mexe, mas vai ver se não arrumo uma casa para Alfredo ficar... Só eu me resolvendo. Senão...” (JURANDIR, 2019, p. 111).

Percebe-se também que em lugar da sensualidade atribuída ao corpo negro, Dona Amélia assume a figura maternal, oferece o colo para acalantar os filhos e as mãos pacientes para preparar o alimento e cuidar das feridas da família, “era mãe sem alarde, sem adocicados, boa, mas silenciosa” (JURANDIR, 2019, p. 135). A sua posição de mãe é constantemente questionada por mulheres como Lucíola, personagem que era “dum branco encardido” (p. 185) e “tinha o cheiro das velas de Santo Expedito[...], das pomadas que Dadá usava para o rosto” (JURANDIR, 2019, p. 185).

Lucíola, indo na contramão das expectativas da sociedade conservadora cachoeirense, não teve sucesso em suas relações amo-

rosas e não apenas não se casou como também não teve filhos. Assim, “com a sua comprida cara de solteirona”, dedicou-se inteiramente ao menino Alfredo, com uma paixão excessiva de mãe, o que, obviamente, gera um conflito entre essas duas personagens. Por diversas vezes, “Lucíola fervia em planos e ideias, desejos e ódio” (p. 183) e, por mais que não falasse diretamente, as intenções de Lucíola eram claras, denunciar que a preta, “se fazendo de senhora”, era relaxada e não cuidava bem do filho, como no episódio em que Amélia conta que Alfredo ia tocando em veneno de rato:

- E a senhora usa esse veneno com meninos assim? Com Alfredo?
- Mas os ratos, menina! Mania também do seu Alberto... [...]
- Cuidado... A senhora facilita...
- Ora, Lucíola. Mãe é mãe. E...
- É, mas a senhora perdeu um. Aquele. A cobra.

88 Nessa afirmação, Lucíola propositalmente recorda a morte do primeiro filho de D. Amélia, que sucumbiu nas águas, antes dela conhecer e formar uma nova família com o Major. Ainda contaminada pela maldade, Lucíola insiste: “– A senhora tem saudade de seu filho, D. Amélia? Era parecido com Alfredo?”, no “que Amélia responde: “– Pergunta essa sua... Não, não tenho... nenhuma. [...] Eu vejo que só quem sente as coisas são vocês, não é?” (JURANDIR, 2019, p. 183). Nota-se que, apesar de profundamente desrespeitada, a personalidade de D. Amélia não a deixa perder a estribeiras, pelo contrário, ela se utiliza da indiferença, da calma e do riso para contornar esses discursos perversos.

Porém, engana-se quem pensa que a influência de D. Amélia fica restrita ao universo familiar e doméstico, ela passa a ser referência também em sua comunidade, fora do chalé. As pessoas iam ao chalé não à procura do importante secretário da Intendência Municipal de Cachoeira, mas atrás da misericórdia de D. Amélia.

Embora precise conviver com o insistente preconceito da sociedade cachoeirense, ora sendo muito respeitada ora sendo aviltada e acusada de ser mesquinha e ambiciosa, o que ela mais fazia era distribuir tudo o que tinha com os pobres:

D. Amélia não tinha jeito de estar negando e a pobreza de junto do chalé comia nem que fosse para tapar um buraco de dente. D. Amélia tinha uma especialidade consigo: sabia curar bem uma garganta. Metia o dedo enrolado de algodão, ensopado de mel e limão assado na goela dos meninos e acabava a inchação e a dor. Tinha um dedo benzido. D. Amélia atendia os moleques pelas barracas próximas que pitiavam a peixe e a poeira, onde os quartinhos lançavam um bafo crônico de febre. Eram amarelinhos, barrigudos, pedinchões. D. Amélia dava purgantes, sobras de pano, conselhos, carões e comidas. (JURANDIR, 2019, p. 116)

Com frequência, o marido reclamava dessa atitude de Amélia, dizia que os miseráveis de Cachoeira tinham uma fome crônica, estavam acostumados a pedir “Quanto mais tu deres mais querem” (JURANDIR, 2019, p.117) e que ela não podia sozinha acabar com a pobreza. Ela, que não sabia negar nada, continuava doando farinha, leite e açúcar, roupas velhas, fazendo partos difíceis nas noites chuvosas e cuidando da saúde dos mais necessitados. Por meio dessa personagem, tem-se acesso à vida degradante e miserável de inúmeras mulheres, homens e crianças que padecem no solo amazônico, por conta da fome, da tuberculose, da sífilis e das constantes febres.

89

Não se pode deixar de mencionar que a personalidade de D. Amélia não se mantém imutável ao longo do enredo. Ao final, percebe-se que o jeito calmo, silencioso e servil dessa personagem cede lugar para queixas, incoerências e extravagâncias:

Outra, extravagante e desordenada, vinha brotando da sua boca, de seus olhos, de suas mãos, das discussões com Major Alberto. O chalé se fragmentava, fazia-se em pedaços que se ocultavam

em cada criatura. Estavam ligados por hábito, mas dentro crescia uma poderosa incompreensão mútua. Não havia entendimento possível. Major chegara a pensar que alguma coisa inconfessável atormentava D. Amélia (JURANDIR, 2019, p. 319).

Nesse excerto, a mudança de D. Amélia faz com que ela se torne uma estranha, uma desconhecida, todos parecem se sentir desamparados e o chalé fragmenta-se. É possível associar esse acontecimento à reflexão que a professora Maria Zilda Cury desenvolve nas obras hatounianas (2003), em que a casa mescla-se à figura materna, um dos símbolos mais fortes do feminino. O chalé, quase uma extensão do corpo de Dona Amélia, parece ser o abrigo para os processos de redefinição do eixo interior dessa matriarca. Assim, os sofrimentos e os conflitos emocionais dessa família passam a ser expressos e circunscritos nesse espaço.

90 Em suma, observamos nas obras analisadas ao longo deste estudo que as personagens são potencialmente constituídas de uma certa forma de rejeição às representações sociais, históricas e culturais que ainda aprisionam todas as mulheres, vigorosamente as negras e as indígenas. Destarte, desvela-se uma abordagem sobre essas mulheres, historicamente oprimidas, que elaboram, cada uma a seu modo, suas próprias subjetividades, formas de resistência e pluralidades.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992 [1890].
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. **Letras** - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Dossiê *Língua e literatura: limites e fronteiras*, v. 26, Santa Maria, 2003, p.11-19.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na Literatura Brasileira. In: FERREIRA, Elio; FILHO, Feliciano José Bezerra; COSTA, Margareth Torres de Alencar (Orgs.). **Literaturas e canções afrodescendentes: África, Brasil e Caribe**. Teresina, PI: EDUFPI, 2017, p. 37-51.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Cinzas do norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 8^aed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

SOUZA, Márcio. A Caligrafia de Deus. In: _____. **A caligrafia de Deus: contos**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

A oralidade ancestral de Graça Graúna e Paulina Chiziane na literatura em língua portuguesa

Ananda Machado¹³

Estão vivas (em mim) a poesia, a história e a memória dos antigos.

Graça Graúna

A partir dos versos e dos textos das escritoras Graça Graúna e Paulina Chiziane, reconheço questões relevantes que povoam tanto esses ventres quanto esses territórios narrativos. Abordo aqui a relação ente oralidade e escrita, fazendo uma breve revisão do que vem sendo produzido por especialistas sobre este tema, no diálogo com povos indígenas, africanos e com a literatura em língua portuguesa.

92

A estudiosa Graça Graúna afirma que a literatura indígena surge antes do registro escrito, visão que alarga o conceito de literatura. É uma existência milenar ainda presente nas práticas culturais desses povos. Nos cantos e nas contações de histórias Potiguara, mantém-se viva a força da palavra oral.

Graça Graúna, Maria das Graças Ferreira, nasceu em 1948, na cidade do São José do Campestre, no Rio Grande do Norte (BARROS, 2020). Filha do povo Potiguara, originário do Nordeste brasileiro¹⁴, Graúna possui formação acadêmica que se estende até o Pós-Doutorado.

13 Esse texto é um dos resultados da pesquisa de Pós-doutorado realizada com a bolsa Procad Capes no PPGEU-UFF em 2019.

14 Antes da colonização, o território Potiguara estendia-se desde o litoral do Maranhão até a Paraíba. Estende-se, agora, apenas da Paraíba ao Rio Grande do Norte.

Sobre o que significa ser escritora indígena, Graça Graúna afirma: “ao escrever, dou conta da minha ancestralidade; do caminho de volta, do meu lugar no mundo” (2019, p. 119; “[...] acredito que em minha escrita se manifesta a literatura-assinatura de milhões de povos excluídos na história” (2019, p. 7). Nos textos da poeta, “palavra e identidade se confundem; palavra que passa de pai para filho, dos avós para os netos; palavra carregada de água, palavra vinda da terra, palavra aquecida pelo fogo, palavra tão necessária quanto o ar que se respira; palavra que atravessa o tempo” (2013, p. 173).

Paulina Chiziane usa pausas e sonoridades quando fala, que são características de uma boa contadora de histórias, sendo assim mesmo que ela se apresenta. Essa habilidade atravessa vários continentes, recriando e fazendo ecoar a tradição de seu povo e da cultura Moçambicana.

Paulina Chiziane, nasceu em junho de 1955 em Manjacaze, sul de Moçambique e cresceu nos subúrbios da cidade de Lourenço Marques, a atual Maputo. Sua família é protestante de origem Chope pelo lado de sua mãe e Ronga pelo pai. Chiziane aprendeu a língua portuguesa somente na escola.

93

Segundo Chiziane, “a contradição que encontrava entre o mundo que a rodeava e o mundo que residia em seu íntimo a inspiraram a escrever”¹⁵. Chiziane afirmou ainda que a escrita é um espaço de liberdade onde pode negociar sua própria identidade, “o que sou, o que faço, quais são os meus sonhos”¹⁶. A autora foi a primeira mulher que publicou um romance em Moçambique.

Com essa breve introdução, esperamos ter explicitado de onde veio nossa inspiração para escrever este texto. Partimos primeiramente da literatura indígena aqui representada pela poesia de Graúna; na sequência abordaremos textos de Paulina Chiziane e questões do oral escrito para contribuir na divulgação desses pensamentos.

15 Unesco. Eu, mulher, 1992.

16 Site Brasil de Fato, 2016.

Literatura indígena: textos da escritora potiguara graça graúna

A literatura pode ser tão potente e eficiente como uma flecha.

Kaká Werá

Incentivada pela escritora Potiguara me inspirei em escrever em primeira pessoa. Desde muito jovem leio literatura indígena, já adaptei para teatro narrativas do Rio Negro que falam da cobra canoa e da origem da noite. Também por isso, considero que esses registros histórico-poéticos podem e precisam ser mais divulgados, analisados e compreendidos.

Mesmo diante de tantas adversidades vividas, esses povos resistem até a atualidade presentes em 677 Terras Indígenas (TIs) no Brasil, ocupando 104 milhões de hectares, o que corresponde a 12,2% do território (ISA, 2016). Cabe lembrar que eles continuam narrando sobre os elos entre povo e natureza. A diversidade de espécies e de conhecimentos associados a elas são repassados de uma geração a outra em suas línguas e literaturas.

Em se tratando de literatura indígena, as definições e conceitos, esbarram na questão do reconhecimento, no preconceito literário, estampado no mascaramento das polêmicas doutrinárias. No cânone, essa literatura não aparece mencionada; seu lugar tem sido, até agora, a margem. Poucos se dão conta de sua pulsação. (GRAÚNA, 2013, p. 55)

Há quem diga: “se são escritores, então não são mais índios”. De acordo com Graúna, questões como o desenvolvimento tecnológico¹⁷ dentro das aldeias não significa serem menos indígenas. Na visão da poetisa Potiguara, essas questões, ao contrário, agregam conhecimento: “a indianidade permanece porque o índio e/ou a

17 Durante essa pandemia, vimos os movimentos indígenas formarem uma grande aldeia virtual.

índia, onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia” (2013, p.59). Sua ideia do corpo território se faz fortemente presente em seus versos.

Alguns escritores indígenas formados nas universidades, quando entram em contato com outras obras, ousam ressignificá-las. Quem disse que uma escritora indígena pode falar somente em sua língua e sobre sua cultura? Graça Graúna construiu uma *poética da heterogeneidade*¹⁸ sendo autora de haicais e tendo experimentado a intertextualidade, como fez com a “canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

I

Eu canto a dor
desde o exílio
tecendo um colar
de muitas histórias
e diferentes etnias
[...]

III

As pedras do meu colar
são história e memória
são fluxos de espírito
de montanhas e riachos
de lagos e cordilheiras
de irmãos e irmãs
nos desertos da cidade
ou no seio da floresta.
[...]

VI

E se nos largarem ao vento?
Eu não temerei,

18 Termo usado por Randra Kevelyn Barbosa de Barros em sua dissertação (2020).

não temeremos,
pois Antes do exílio
nosso irmão Vento
conduz nossas asas
ao círculo sagrado
onde o amálgama do saber
de velhos e crianças
faz eco nos sonhos
dos excluídos.

(GRAÚNA, 2007, p. 11-12)

96 Graúna ressalta que, durante muito tempo, foi a memória oral que continuou sendo o único caminho para guardar e atualizar, pelo menos, parte da história. E por que então, como autora, traduz esse corpo memória para a escrita alfabética e literária? A “Canção Peregrina” de Graúna, escrita em espanhol e acima traduzida, une os povos exilados da ameríndia, que continuam gritando com a força dos ancestrais. Segundo a pesquisadora, “apesar da falta do seu reconhecimento na sociedade letrada, as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível” (GRAÚNA, 2013, p. 55).

A escritora Potiguara considera que “a literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (2013, p. 15).

Há uma escrita antiga praticada pelos Sateré Mawé no porantim (que é uma peça de madeira, um remo). Os narradores seguem os símbolos ali gravados para contar suas histórias. Para homenagear esse povo, a partir da palavra porantim, Graça Graúna escreveu a poesia “Porantinando”:

Remo

Arma

Memória

Sei dos segredos
dos pesadelos

da solidão
dos anseios

do pranto
das matas

dos rituais
das eras

dos mares
das lutas

das curas
das ervas

Trago sementes do céu
Cultivo os caminhos
conheço o cheiro da terra
Mergulho nos sonhos
porantinando a esperança
pelo rio afora

Sou Remo

Arma

e Memória

(GRAÚNA, 2001, p. 26-27)

A poesia tem um desenho do remo e me levou rio acima. É também arma porque defende outras existências e memórias, indo no fluxo que veio dos ancestrais indígenas. Essas letras provocam um olhar ampliado das relações oralidade e escrita, movimentando a sensibilidade para além das distinções e separações estabelecidas pela razão ocidental. A poesia acima é um resultado e uma forma de discussão interessante, pois sensibiliza com leveza, tocando em temas complexos de forma sutil.

Graça, assim como Chiziane, faz de sua literatura em língua portuguesa e demais trabalhos intelectuais atos de resistência, questionando os preconceitos que levam a sociedade dominante a negar a existência dessa produção. Suas obras evidenciam que, tanto sua palavra oral como a escrita, são primorosas expressões artístico-literárias.

98 Para Graúna, “a releitura vinda da oralidade e transfigurada na escrita se transforma em *escrevivência*, no sentido de que estão vivas (em mim) a poesia, a história e a memória dos antigos”¹⁹. Ela observa um dos aspectos importantes da memória que é estar viva dentro de quem lembra.

Para manter sua liberdade, a poeta pontua que a literatura indígena não procura reconhecimento da instituição letrada e nem institucional. O foco não é o mercado, ela expressa sua identidade/alteridade e constrói versos de sobrevivência e de “Resistência”, que é o nome da próxima poesia.

19 Disponível em <ggrauna.blogspot.com/2018/01/dos-saberes-indigenas-o-nosso-papel.html?m=1> acesso em 09/05/2019. A autora Conceição Evaristo também discute a ideia de *escrevivência* em sua teoria.

Ouvi do meu pai
 que a minha avó benzia e meu avô dançava o bambelô na praia
 e batia palmas com as mãos encovadas o coco improvisado rit-
 mando as paixões na alma da gente.
 Ô que pisada boa
 Ô que pisada boa

Ouvi do meu pai
 que meu avô cantava às noites de lua
 e contava histórias de alegrar a gente
 e as Três Marias.
 Ô que pisada boa
 Ô que pisada boa
 Meu avô contava: nossa África será sempre
 uma menina Meu pai dizia: ô lapa de caboclo
 esse Brasil, menino!

E o coro entoava: dançamos a dor tecemos o (en) canto do Afro-
 -ameríndio
 aos descendentes:
 Ô que pisada boa
 Ô que pisada boa
 (GRAÚNA, 2001, p. 13-14).

Sua escrita generosamente compartilha os benzimentos da avó, as danças do avô e as contações de histórias que ouviu do seu pai. Misturamos agora a poesia de Graúna aos textos de Chiziane, da mesma forma que fez a autora nos versos acima quando o avô de Graúna cantava a África no encontro Afro-ameríndio.

Literatura africana: textos da escritora moçambicana Paulina Chiziane

Atualmente a África e América continuam fortemente unidas pela presença de quem foi chamado no passado de “migrante nu”: população negra que viveu o de violência, assim como aconteceu com os indígenas das américas, com a diferença de que o tráfico durante séculos fez muitos povos africanos deixarem de modo forçado seu continente.

A presença negra no Brasil provoca uma “efervescência da diversidade entre nós”. Eles foram despojados de seu cotidiano e de suas línguas, tendo sido separados nos navios e nas plantações. Mas toda essa adversidade não apagou essas memórias. Os cantos e a espiritualidade herdada dos ancestrais continuam a vibrar nos que estão lá e cá. No Brasil, os afrodescendentes cantam há muito tempo e, a partir desses resíduos, surgem novos ritmos que enriquecem o mundo de modo imprevisível. Assim, “elementos heterogêneos” se intervalorizam e interpenetram, criando línguas e artes inéditas. (GLISSANT, 2005, p. 18-23). O pensador martinicano descreve seus textos de modo similar ao que identificamos tanto nos versos de Graúna, quanto nas narrativas de Chiziane.

100

Na minha escrita, há essa espécie de impregnação da fala enenada pelo contador de histórias crioulo. Além disso, nos contos crioulos que ouvi na minha infância havia fórmulas cabalísticas – sem dúvida herdadas das línguas africanas –, cujo sentido ninguém conhecia e que agiam fortemente sobre o auditório sem que soubéssemos por quê [...] Tentei, juntamente com outros, remediar essas ausências, reconstruir outra coisa. (GLISSANT, 2005, p. 136-138)

Na escrita de Chiziane, esses resíduos se fazem fortemente presentes e revelam a efervescência da diversidade de línguas e de culturas vividas pela autora. Glissant considera que, para preservar o lugar, precisamos guardar aquilo que é exclusivo dali: “Hoje, o

importante é, precisamente, sabermos discutir a poética da Relação que nos possibilite abrir o lugar, sem desfazê-lo, sem diluí-lo” (2005, p. 36). Portanto, para o escritor martinicano, “a literatura não é produzida em suspensão, [...] ela provém de um lugar” (Ibidem, p. 42). O autor considera que “se eu me transformo em contato com ele, isso não significa que me diluo nele” (GLISSANT, 2005, p. 69). A escritora moçambicana no decorrer de sua vida morou com povos do Norte de Moçambique e depois do Sul, aprendeu muitas línguas para conseguir narrar suas histórias. Há de fato em seus textos um pedaço de cada lugar onde ela viveu em Moçambique, assim como um vocabulário riquíssimo e multilíngue.

O livro de Paulina Chiziane e Mariana Martins publicado em 2015, **Ngoma Yethu, o Curandeiro e o Novo Testamento**, contém um texto carregado de utopia. *Ngoma* significa “tambores da aflição” em língua Swahili. A palavra *yethu* significa prece, conversa, oração no idioma Zulu. Essas palavras em línguas diferentes no título do livro publicado em língua portuguesa se completam e dialogam.

O material estudado aqui foi encontrado já na língua portuguesa, no entanto essa língua já não é a mesma que o colonizador introduziu no Brasil e em Moçambique no início do processo de colonização e que foi veículo de dominação. Atualmente a língua portuguesa é considerada como um elemento de libertação, pois sofreu um processo de metamorfose, de indianização e de africanização.

Afirmou o escritor moçambicano Mia Couto que o português sozinho não consegue transmitir a realidade africana. As potencialidades da língua portuguesa são trabalhadas inserindo elementos que possam representar os significados da África. Nessa perspectiva, acredito que a oralidade no ato de narrar, contribui na promoção dessa “mutação”.

A partir dessas múltiplas relações, os ritmos híbridos da textualidade oral, das “tradições traídas e reformuladas” nas literaturas africanas em língua portuguesa, evidenciam “a canibalização da língua portuguesa pelo

colonizado”. Há recombinações linguísticas, com recriações sintáticas e lexicais, fazendo irromper diferentes cosmovisões (LEITE, 2012, p.138), assim como as autoras Chiziane e Martins (2015) tentam fazer dialogar no livro **Ngoma Yethu** os universos do curandeirismo e do cristianismo.

As autoras reconhecem que as invasões coloniais deixaram vícios, que afetaram até hoje a autoestima dos indígenas e africanos, criando distúrbios como loucura, alcoolismo, suicídio e violências interpessoais. Portanto, essa destruição vivida desestabilizou as mentes e matou parte dos Potiguara, Chope e Ronga. Mas essas almas, fortalecidas e protegidas por seus ancestrais e elementos de seu território, reagem: “É preciso viver uma reconciliação, criar uma nova consciência para sair da dependência e da sensação de inferioridade dos evangelizados/colonizados” (CHIZIANE & MARTINS, 2015, p. 40).

102 Em entrevista, Chiziane defendeu: “esses questionamentos são necessários para assumirmos o nosso lugar na história do mundo. Sou filha de gente de grande pensamento, tenho herança cultural, religiosa e histórica, se me foi tirado algo vou lutar para recuperar o que é meu” (BRASIL DE FATO, 2016). Para as autoras, “eliminar os curandeiros significa destruir a sabedoria africana, acabar com as soluções africanas para seus próprios problemas. Os espíritos são livres. Nunca podem ficar presos. Espírito é força e movimento” (CHIZIANE & MARTINS, 2015, p. 57).

A liberdade, tomada como afirmação pelas autoras, evidencia que todas as religiões propagam palavras como os espíritos, que pulsam livres. Elas pensam que há muita contribuição que começa na África e vai para o mundo.

O africano é um ser fértil de espiritualidade; está sempre a rezar, onde quer que esteja. Nem precisa de sair de casa para ir ao encontro de Deus. O altar dos espíritos é mesmo ali, na base de qualquer árvore tanto na floresta quanto no quintal da casa; a tradição faz da África um continente fértil de religiosidade (Ibidem, p.240).

Isso, os Potiguara, os Guarani, os Wapichana, dente outros povos indígenas com os quais convivemos no Brasil, têm de sobra: força espiritual e palavras de cura e de alegria muito poderosas, sendo também seu falar e “altar” a própria casa. E mesmo quando, por ganância, são expulsos, eles se reterritorializam e continuam seus ritos.

Queremos estar em contacto com a sabedoria de nossas raízes. Sem raízes, jamais haverá desenvolvimento de uma ciência africana; sem os remédios naturais dos curandeiros, não haverá desenvolvimento de uma química africana; sem se interpretar a linguagem densa e rebuscada e as práticas positivas dos curandeiros poderão contribuir para o desenvolvimento de biologia, psicologia, psiquiatria, e filosofia africana (Ibidem, p. 254).

Para Chiziane e Martins, as pessoas que desconsideram essas práticas tradicionais “não atingem um nível de compreensão [...] os curandeiros conhecem as plantas e muito medicamento que os cientistas tanto procuram [...] Tem a sua forma de trabalhar que nem sempre a ciência consegue interpretar” (Ibidem, p. 67). Da mesma forma o fazem alguns pajés indígenas, chamando as ciências a tornarem-se mais sensíveis: “Todos acusam-nos de não usar métodos científicos, mas nunca ninguém se interessou em ajudar-nos a desenvolver alguma metodologia [...] limitam-se a apedrejar nosso conhecimento cultural, que poderia contribuir para o desenvolvimento da ciência africana” (Ibidem, p. 185).

Há um movimento na direção do encontro, buscando entendimentos mútuos. As autoras reivindicam: “Ajudem o curandeiro a ter acesso às novas conquistas do desenvolvimento; ajudem-no a sair do isolamento [...]” (Ibidem, p. 205).

Elas defendem o valor dos conhecimentos de raiz e convidam as universidades a pesquisar com abrangência multidisciplinar os conhecimentos do curandeirismo: “desejamos sinceramente que as academias modernas se levantem e estudem a sabedoria, a teo-

logia, a filosofia e a psicologia que reside no mundo do curandeiro” (Ibidem, p. 254).

As autoras em foco produzem o que Glissant, sem estudar especificamente suas obras, afirmou: “literaturas com todas as opacidades e luzes da totalidade-mundo” (2005, p. 86). Essas vozes femininas escritas e faladas em entrevistas, de alguma forma, apontam para o que o estudioso defende: “no encontro das culturas do mundo conceber todas como agentes libertadores” (2005, p.86). Assim, o oral escrito pode libertar.

O material oral no escrito

Muitas vezes primamos pela técnica, nos debruçamos sobre os números/percentuais. Isso também é importante, mas nossa natureza humana tem necessidade de poesia, de intuição, de sentidos e significados que qualifiquem nossas relações. A oralidade prevê uma proximidade: o contato sonoro envolvendo necessariamente todo o corpo.

104 Nós, leitores, estamos tão acostumados com o universo letrado, que sentimos dificuldades em pensar um mundo com comunicação e mentalidade oral, sem a escrita alfabética. Acabamos por tecer relações com a tendência a supervalorizar as habilidades do universo da escrita.

Entre milhares de línguas faladas, poucas foram escritas. Das mais de seis mil línguas existentes na atualidade, quantas possuem literatura escrita? Não sabemos exatamente quantas delas sumiram sem conhecer a escrita alfabética, mas a oralidade é constante. A escrita nunca conseguiu encolher a oralidade, apenas em alguns casos consagrá-la. A oralidade não é a ausência de uma habilidade e não está sendo estudada por nós como oposta à escrita, pois as duas interferem uma na outra e colaboram entre si (ONG, 1998).

Glissant (2005) identifica na escrita um pensamento linear fortemente marcado e na oralidade redundâncias, repetições, redu-

plicações, reiteração, criação de suspense, circularidade e preponderância do ritmo.

Entre muitos povos africanos e indígenas no Brasil, a palavra é mais que um meio de comunicação diária. Como já foi dito aqui, é também a continuidade da sabedoria dos ancestrais e tem ainda o poder de criar coisas.

Carlos Pacheco chama a atenção para o fato de que, nas culturas com matriz oral, “sólo se sabe realmente aquello que se recuerda”. Destaca que a palavra oral é um evento que pode transformar um significado em realidade no momento ritual da fala. Para o autor, a configuração e funcionamento da mente de quem vive uma cultura de “matriz oral” traz um modo particular de pensar, sentir e perceber o mundo, o que nos leva a perceber que, nessas culturas, a memória oral tem muita importância. Na análise de Pacheco, que estudou as influências da oralidade em algumas obras literárias, nem sempre as transcrições conseguem registrar a riqueza contextual e a intensidade emocional da experiência interior do entrevistado no momento no qual ele faz vibrar o som das palavras e o gesto (1992, p. 83).

A prática da escrita alfabética é recente para muitos dos povos indígenas e africanos. Os colonizadores invasores passaram por cima dessas memórias, tiveram a ilusão de calarem essas vozes e escreveram em língua portuguesa sua versão da história. Queremos aqui sublinhar, portanto, o desejo dos indígenas e dos africanos de tornarem-se sujeitos, protagonistas de sua própria história; mas, infelizmente, há ainda negação. Muitos críticos literários consideram ficção o que a oralidade veicula tornando o vivido contado.

Na contenda dos mundos negro, branco e mulato, portanto, os velhos, em plena fragmentação, lutam pela palavra, para continuar vivos e vencer a corrosão física, econômica e social de um tempo e de uma terra mortos. É por isso que, pelo jogo ativo da memória, tentam recuperar o passado- África ou Portugal-, nascendo a rememoração e/ou as narrativas orais, forma, enfim,

de dizer a história da prática do predatório colonialismo europeu na África (PADILHA, 2011, p. 151).

Laura Padilha percebe que valores étnicos eram transmitidos pela voz e foram colocados na periferia pelo colonizador, que considerava as práticas autóctones uma não-cultura. “A tradição oral é repensada como forma de gritar a própria alteridade. [...] é a soberania da voz que comanda a festa do prazer do texto” (Ibidem, p. 21). Na cerimônia consensual, “o ato de contar é interativo, participando dele tanto o emissor quanto os receptores que têm voz naquele mesmo ato” (Ibidem, p. 48). Padilha considera que a oralidade é o alicerce, mais do que uma arte, e que praticá-la é um grito de resistência e “uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo português” (Ibidem, p. 37).

Padilha refere-se a uma “vitória imaginária”, uma vez que não se sabe “[...] até que ponto essa letra se entregou ao forte apelo da voz, fundindo-se a ela” no “instigante e milenar exercício de sabedoria que grita a força da vitória do velho (ordem angolana) sobre o novo (ordem europeia)”. Assim, segundo Padilha, a “[...] voz “negra” da tradição oral de Angola, ganha a “brancura” da letra” (2011, p. 75).

106

Grande parte das narrativas africanas é narrada por griôs²⁰ e Hampâté Bâ (1982) explica que os eles podem ser músicos, embaixadores, genealogistas, historiadores e poetas. Eu diria que, na atualidade, são também escritores (as). O mesmo autor chama a atenção para algumas especificidades das “civilizações orais”, entendendo que, nesses grupos, a palavra ao mesmo tempo é e compromete o homem. Para ele a tradição oral gera esse tipo de pessoa, vindo daí um respeito profundo pelas narrativas tradicionais do passado, nas quais são permitidos ornamentos na forma e na apresentação poética, sendo a trama permanente e imutável por séculos. Bâ (1982) reconhece que o papel substitui a palavra

²⁰ “Homens de memória prodigiosa que armazenavam na mente milhares de contos, histórias e provérbios” (SERRANO, 2007).

na civilização moderna, sendo então o papel que compromete o homem.

Muitos povos indígenas no Brasil e nativos africanos têm visões diferentes do universo. Para alguns deles, a vida é uma corrente eterna que flui, com gerações sucessivas que, mesmo antes de nascer, pertencem a um grupo do qual são indissociáveis, mantendo-se ligadas aos que as precederam e as sucederão. Em muitas culturas indígenas e africanas, os anciãos têm vínculo com vivos e mortos, uma vez que os ancestrais têm vida eterna e circular. A velhice é considerada, então, uma fase privilegiada no círculo da vida e as pessoas são consideradas idosas quando seus cabelos embranquecem ou se tornam avós, passando a ser tratadas com deferência, recebendo nomes de honra, tais como: *tata* (pai), *mbuta* (ancião) ou *nkuluntu* (cabeça velha). Consideram uma comunidade sem velhos como uma casa roída por cupins (*Nsang O'khan*).

A forma como essa oralidade, no momento atual, com o isolamento social provocado pela pandemia que vivemos, passa a ganhar espaço na internet e no cinema, nos faz pensar na pergunta de Glissant: “estamos vivendo a passagem da escrita para a oralidade e não mais da oralidade à escrita?” (2005, p. 47). Ele considera que “a tecnologia leva à oralidade. Wanter Ong (1998) chama esse tipo de expressão de “oralidade secundária”, incluindo aí o telefone, o rádio e a televisão. Assim, “culturas orais, civilizações orais ainda ontem amontoadas na face oculta do mundo despontam” (GLISSANT, 2005, p. 48).

Para Glissant, a internet funciona como uma “autoestrada da informação”, pois impulsiona multirelações ao infinito da diversidade: “Progressos tecnológicos levam também a uma espécie de não-realidade virtual fuga da complexidade angustiante do todo o mundo” (Ibidem, p. 109). O pensador martinicano, nesse movimento, visualiza o “encontro planetário das culturas que vivenciamos como se fosse um caos”. Ele aponta a impressão de termos ficado

sem referência, pois “vemos catástrofes e agonia”. Considera ainda que: “enfrentamos assim o improvável e o risco que dividimos juntos” (Ibidem, p. 84). E, para ele, a literatura é a “arte nova do desatamento do mundo”, sendo o caos belo “[...] quando conhecemos todos os seus elementos como igualmente necessários” (Ibidem, p. 86). Assim Glissant afirma que no encontro das culturas do mundo devemos conceber todas como agentes libertadores.

A relação oralidade e escrita e as maneiras de viver, escutar e escrever “todas as línguas do mundo, mesmo sem conhecer nenhuma delas” (Ibidem, p.33), apontam para como o pensador prevê o futuro das línguas no mundo. Ele não considera possível defender sua língua de maneira monolíngue. Assim como considero que deve acontecer também com os territórios. Glissant defende as aberturas linguísticas, pois, para ele, “o imaginário do homem necessita de todas as línguas do mundo” (Ibidem, p.49). A continuidade da vida também depende de mudanças de perspectiva em muitos territórios. Seu pensamento é um “arquipélago”, não sistemático, mas indutivo, que explora o imprevisto como “ilhas abertas”, harmonizando a escrita à oralidade e vice-versa, conhecendo o imprevisível como forma de “sintonizar-se com o presente de outra maneira: a poética” (Ibidem, p. 107). Portanto a poesia e as narrativas das autoras aqui estudadas contribuem para “adiar o fim do mundo”²¹.

108

Em busca de conclusões

A escrita de Graúna e os textos de Chiziane generosamente traduzem para sociedade ocidental seu repertório narrativo. Para elas, escrever essas histórias tantas vezes negadas, apropriar-se da técnica da escrita e utilizá-la a favor de seus povos e com doses

21 Essa ideia teve forte inspiração no que falou Ailton Krenak: “minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (apud WERÁ, 2019, p.27).

de oralidade nas letras, vem sendo um caminho interessante a ser observado e analisado nas obras literárias indígenas e africanas.

Como foi explicitado aqui, tanto para os povos indígenas do Brasil quanto para os africanos, a sustentabilidade dos aspectos culturais e artísticos é tão importante quanto os aspectos sociais, econômicos, ecológicos, ambientais e espirituais, sendo eles indissociáveis.

Portanto, algumas respostas que encontrei nesta pesquisa me levaram a novas perguntas. Identifiquei-me com o que Paulina Chiziane respondeu em uma entrevista: “a minha resposta são várias inquietações” (2012, p. 192). Tal como fez a escritora, continuarei plantando sementes com as letras, contribuindo assim com novas-ancestrais perspectivas literárias.

Pretendo continuar a fazer dialogar a obra dessas duas escritoras aqui analisadas, aprofundando discussões acerca da presença da oralidade na escrita e dos espaços que a literatura de autoria indígena e africana abrem para o conhecimento de outros textos, mundos, formas de pensar e de se expressar.

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In KIZERBO, J. **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Vol. 1. São Paulo: Ática, Paris: UNESCO, 1982.

BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. **O canto de Graúna: uma poética da Heterogeneidade na literatura indígena brasileira contemporânea**. Dissertação UNEB, 2020.

BRASIL DE FATO. Entrevista realizada com Paulina Chiziane por Juliana Gonçalves. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2016/09/21/a-escrita-sagrada-da-romancista-mocambicana-paulina-chiziane>. Acesso em: 06 abr. 2020.

CHIZIANE, Paulina. In LEITE, Ana Mafalda; KHAN, Sheila; FALCONI,

Jessica; KRAKOWSKA, Kamila (Orgs). **Nação e Narrativa Pós-Colonial: Angola e Moçambique**. Vol 2: Entrevistas. Lisboa: Edições Co-libri, 2012.

_____. MARTINS, Mariana. **Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento**. 2a ed. Maputo: Matiko Editora, 2015.

COUTO, Mia. **Pensatempos: textos de opinião**. Maputo: Editorial Ndji-ira, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

_____. **Tessituras da terra**. Belo Horizonte: Mulheres Emergentes Ed. Alternativas, 2001.

_____. **Tear da palavra**. Coleção Mulheres emergentes. Belo Horizonte: M.E. Edições Alternativas, 2007.

_____. Poemas. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). **Cadernos Negros**. Vol.29: poemas afro-brasileiros. São Paulo: Quilomo hoje, 2006.

ISA - Instituto Socioambiental. 2016a. PIB - *Povos Indígenas no Brasil*. Localização e extensão das TIs. <https://piib.socioambiental.org/pt/c/terras-indigenas/demarcacoes/localizacao-e-extensao-das-tis>. Acesso em 110 21/11/2016.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PACHECO, Carlos. **La Comarca Oral**. Caracas: La casa de Belo, 1992.

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Século XX**. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2007.

WERÁ, Kaká. Entrevista concedida e Djüena Tikuna. Literatura Indígena: arte e resistência (vídeo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vraEFBu-co8>. Acesso em 28/08/2019.

_____. (org). **Ailton Krenak**. Coleção Tembetá. Lisboa, Portugal: Oca Editorial, 2019.

O interminável limite do narrador: figurações do deslocamento em *A noite da espera*, de Milton Hatoum

Andréa Moraes da Costa
Paulo Eduardo Benites de Moraes

O que os seres humanos gritaram ou sussurraram uns aos outros por sobre a desconcertante liberdade trazida pelos escombros de Babel?

George Steiner

Primeiro romance da trilogia **O lugar mais sombrio**, de Milton Hatoum, **A noite da espera** (2017) tem como um de seus embriões “Bárbara no inverno”, conto presente em **A cidade ilhada** (2009). A obra narra a trajetória de Martim, jovem paulista que se muda para Brasília junto com o pai, Rodolfo, em 1960, após uma separação traumática com sua mãe, Lina. A separação é um tema recorrente nas obras de Hatoum. É possível percebermos isso, por exemplo, por meio das personagens Dinaura, em **Órfãos do Eldorado** (2008) e Yaqub, em **Dois irmãos** (2000), que partem sem dar pistas se um dia regressarão. Pode ainda ser associada à trajetória da produção literária do próprio autor.

A noite da espera é um romance marcado pelo fragmentário do próprio gênero com a mescla das tipologias históricas do romance. Entendemos o romance como um gênero não “estático-formal normativo”. Ao contrário, é na dinâmica variada e combinada dos elementos que enformam a personagem, associados a um determinado tipo de enredo e a uma visão de mundo, que se pensa em uma determinada composição de romance, como argumentou Mikhail Bakhtin (2011, p. 205). Posto isso, é possível compreender **A noite**

da espera como uma obra em tensão com as tipologias históricas do romance, promovendo uma renovação de elementos estético/composicionais da tradição.

Esse é um caminho bastante pertinente de leitura da obra, uma vez que sua estrutura sobrepõe muitas marcas intersubjetivas, seja pela presença do romance de formação, que recupera a trajetória de Martim, desde sua infância até a maturidade, seja pela presença do diário ficcional, gênero que acentua o fragmentário da narrativa e vai revelar ao leitor os vestígios da memória que se dá, ao menos, em dois planos: a memória individual, a qual está imersa na relação familiar e irrompe com os traumas da separação de seus pais e a mudança para Brasília, e a memória coletiva, advinda do contexto histórico-político do Brasil nos anos de chumbo. Há, nesse ponto, a sobreposição de tempos e espaços distintos, também.

112 Nossa hipótese de trabalho, diante da virada estética e temática das obras de Milton Hatoum, reside no questionamento dos sentidos de deslocamento subjacentes à obra. Não só o já mencionado deslocamento do foco narrativo de Hatoum para outro espaço ficcional – Brasília dos anos de 1960 – mas, sobretudo, na relação da sobrevivência das memórias que se entrecruzam acompanhando o deslocamento da personagem principal. Este é um romance no qual a produção da subjetividade se dá por meio de uma voz que não pode negar o passado, antes, tem de enfrentar os fantasmas que voltam como imagens que insistem em permanecer e negociar os processos de construção de sua própria subjetividade diante dos deslocamentos a que fora forçado.

Diante desse cenário traumático, a personagem enfrenta um problema dos mais candentes da literatura contemporânea, qual seja, o problema da impossibilidade de representação na narrativa moderna e contemporânea. Desde a Escola de Frankfurt, pelo menos, tal questão vem sendo enfrentada de modo sério por Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Benjamin, na leitura que faz da obra de Nikolai Leskov, apresenta o ato de narrar “como a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213); e diante das catástrofes, essa faculdade humana estaria em crise, tomando um rumo sem volta. A leitura de Benjamin, contudo, é centrada na obra de Leskov, e uma leitura do ensaio sem uma prévia passagem pela obra de Leskov pode ocasionar interpretações apressadas. Por vezes não se leva em conta que a literatura produzida por Leskov está assentada em uma tradição oral da literatura, que tem um “senso prático”, como diz Benjamin (2012). Mesmo quando Benjamin aponta para o fim da arte de narrar, ele não confere à narrativa um “sintoma de decadência”, mas sim um sintoma secular, histórico, que aponta para uma transformação do modo de narrar, e mesmo para um modelo de narrativa específica em vias de extinção. Segundo Benjamin (2012, p. 217), essa mudança já é visível “no surgimento do romance no início do período moderno”. Logo, a leitura demasiadamente pessimista que se faz apressadamente do texto de Benjamin torna-se muito mais interessante quando se pensa em uma transformação da figura do narrador, motivada por novas configurações sociais.

113

No mesmo caminho, Theodor Adorno em seu “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012), ensaio que parte das proposições de Walter Benjamin, também recebeu uma acentuada leitura de tom pessimista quanto ao narrador. Tomando como base os fatos pós-guerra, Adorno afirma já de início “que não se pode mais narrar” (ADORNO, 2012, p. 55). Essa afirmação paradoxal de Adorno aponta para dois caminhos. O primeiro para o fim da narrativa das experiências; o segundo para a ressignificação do ato narrativo, advindo do surgimento do romance burguês que traz em sua gênese o tom realista e ao longo da história vai se transformando, chegando ao subjetivismo dos narradores dos romances contemporâneos que Adorno elege. Tem-se, por exemplo, as narrativas de Hermann Broch, citado por Adorno (2012, p. 58). Um olhar voltado para a trilogia

Os Sonâmbulos (1932), por exemplo, nos revela uma narrativa que incorpora os elementos de transformação que ocorriam na época, na percepção do autor, o que se reflete no ponto de vista estético. São as marcas idiossincráticas de cada autor.

No caso de Broch, há a ambiguidade da personagem central, Pasenow, o filho caçula de uma família tradicional, que vive a dualidade entre razão e emoção; de um lado precisa atender às demandas da posição social de sua família e, de outro, lutar com seus desejos íntimos. Essa ambiguidade é passada para a estrutura do romance, que é construído por uma narrativa imprevisível – veja a morte repentina do irmão mais velho, que confere ao curso do texto novos rumos. Desse modo, Hermann Broch tem sua especificidade ao narrar, e outros terão, cada um ao seu modo, suas especificidades estéticas também; isso nos coloca diante da questão de que o romance moderno, e por conseguinte o contemporâneo, é marcado pela incompletude humana.

Uma genealogia histórica do problema pode ser encontrada, de modo bastante aprofundado, em **Depois de Babel** (2005), de George Steiner. Certamente, o problema posto por Steiner tem como foco a virada da poesia moderna, sobretudo a partir de Mallarmé e Rimbaud, mas o crítico não se furta de apontar que há um processo semelhante na prosa. A crise da palavra, em Steiner, dá-se no momento no qual o poeta [escritor] “não tem mais a posse de uma autoridade generalizada sobre a linguagem e sequer pode ter a esperança de alcançá-la” (STEINER, 2005, p. 201). Diante da “falta da palavra”, os questionamentos são de diversas ordens, uma vez que as dificuldades com a linguagem se dão como outras, do mesmo modo, seja isso em verso ou em prosa. A experimentação da literatura moderna, portanto, dá-se diante da contemplação ativa da impossibilidade de narrar, no caso da prosa. O caminho da fragmentação e do silêncio da voz narrativa é inevitável. É possível lembrar a situação limite a que chegou Bartleby, o escrevente, de

Herman Melville, e o refrão que ressoa ao longo da narrativa: “I would prefer not to” (MELVILLE, 2015, p. 40). A insuficiência da linguagem como imagem-sintoma da obra de Melville, na figura de Bartleby, protagonista da história, um escrevente que, de repente, se vê diante de uma situação limite: o desejo de não mais escrever. Esta zona de indeterminação na qual a personagem se encontra causa um vácuo na linguagem, ou, como escreveu Giorgio Agamben (2015), uma contingência. Esse corte abrupto na linguagem cria um vazio no interior da narrativa, muito próximo a quando Martim, de Milton Hatoum, não pode narrar senão pelas ruínas que se acumulam de um passado traumático, as quais são reelaboradas em seus diários.

Steiner (2005, p. 210) ainda argumenta, para fecharmos a reflexão sobre a impossibilidade da narrativa em termos miméticos, no seu sentido mais tradicional, que são três as alternativas para uma nova forma de criação: “por um processo de deslocamento, um amálgama de línguas existentes ou uma busca de neologia autoconsciente”. O deslocamento é o ponto que interessa aos desdobramentos do presente texto. No caso do romance de Hatoum, o deslocamento forçado pelos traumas da personagem, tal qual ocorrera com as narrativas do pós-guerra, quando Benjamin e Adorno afirmarão que não se pode narrar como antes, e o contexto da Brasília ditatorial de Hatoum deixam marcas profundas na formação da subjetividade de Martim. Steiner também lembra as narrativas de Kafka, por exemplo, que opera deliberadamente na fronteira com a mudez.

Diante do exposto, ao enfocarmos o narrador contemporâneo, o temos como um questionador que impulsiona o leitor a questionar o mundo. Em diversas narrativas contemporâneas, encontramos essa crise do narrador, como é o caso de *A noite da espera*. A narrativa inquieta, incerta, uma voz oscilante que, ora consegue cumprir sua tarefa de narrar parte dos acontecimentos com eficiência, ora se furta da narrativa à medida que sua consciência é subtraída pelas memórias que emergem. O deslocamento constante desse foco narrativo

apresenta-se sob o olhar pós-moderno, como definido por Silviano Santiago (1989, p. 50): o “olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto se sente alheio à atração [...]. Ele é resultado crítico da maioria de nossas horas de vida cotidiana”.

O início do romance já marca o índice dos deslocamentos de espacialidade e temporalidade: “Inverno e silêncio. Nenhuma carta do Brasil. Paris, dezembro de 1977” (HATOUM, 2017, p. 11). As informações de local e data, típicos do formato do diário, já enunciam ao leitor que o enredo se dá num exílio: “Paris” e “Nenhuma carta do Brasil” cumprem a função de localizar, especialmente, onde está o enunciador. “Dezembro de 1977” marca o tempo da narrativa. Ao longo do romance, fica ainda mais evidente que o tempo da enunciação, isto é, o presente da narrativa, situado em Paris, recobre um tempo que varia entre os anos de 1977 e 1979, pelas marcações dos diários: “Rue de la Goutte-d O’r, Paris, 2 de janeiro de 1978”; “Paris, inverno de 1979”, tais datas estão em conflito com outras indicações de um segundo diário, que registrou o tempo em Brasília entre os anos de 1968 e 1972.

116

Essa hipótese de reflexão pode ser combinada com a proposta levantada por Jaime Ginzburg ao afirmar que “na contemporaneidade haveria uma presença recorrente de narradores descentrados” (GINZBURG, 2012, p. 201). A partir desse argumento, ler a obra de Hatoum, na escolha pelo deslocamento da personagem, segue a tendência mencionada por Jaime Ginzburg ao metaforizar a incapacidade da narração senão pela fragmentação da memória refeita nos diários.

O descentramento discutido por Ginzburg está intimamente ligado a questões de representação social e política das narrativas; o que não diz respeito a literaturas panfletárias. As narrativas contemporâneas, na perspectiva de Jaime Ginzburg, atuam com uma força narrativa contra um centro social e historicamente definido,

representado pelas vozes de uma “política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros” (GINZBURG, 2012, p. 201). Nesse viés, os narradores descentrados são a voz contra-hegemônica.

Segundo Ginzburg, a hipótese a que se chega

é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais (GINZBURG, 2012, p. 212).

Em **A noite da espera**, o deslocamento de Martim acionado pelo desmembramento da relação afetiva familiar, o que havia de mais sólido para ancorar sua existência, o leva aos desencontros relatados nos vários diários, espécie de regressão, a fim de compreender e constituir para si uma consciência subjetiva. Se há, de fato, no cenário atual da ficção brasileira uma tendência de textos que propõem narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação e ao descentramento/deslocamento, cabe examinar os processos em termos de suas especificidades, bem como as escolhas estéticas feitas pelos escritores.

Karl Erik Scholhammer, em seu livro **Ficção brasileira contemporânea**, de 2011, faz um breve mapeamento das últimas gerações. Iniciado por um projeto literário que abandona um anseio por temas presos à identidade nacionalista, há um movimento de “revitalização do realismo literário”, segundo Scholhammer (2011, p. 28). Tal realismo apresenta-se por meio de um posicionamento politicamente engajado, principalmente por conta do período da ditadura no Brasil, colocando a produção literária nas décadas de 1960/70 como “marca (d)o início de uma prosa urbana arraigada na

realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto” (SCHOLHAMMER, 2011, p. 22).

É a partir desse movimento, marcado por grandes nomes como Silviano Santiago, Sérgio Sant’anna, Rubem Fonseca, e outros, que a “geração 00”, como é chamada, se consolida e prolonga novas opções estilísticas. As narrativas contemporâneas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade. Scholhammer (2011, p. 36) afirma ainda que a característica fundamental da ficção contemporânea “é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora”.

A hipótese levantada irmana-se com o que preconiza Jaime Ginzburg. Conforme suas palavras,

com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos (GINZBURG, 2012, p. 213).

118

É fundamental a busca, que diversos escritores têm empreendido, por lugares de enunciação criativos. Eles rompem com a tradição realista. Eles se associam, com frequência, ao que poderíamos chamar de fragmentação moderna (GIZBURG, 2012). Adorno, por sua vez, chama atenção para o fato de que a posição do narrador contemporâneo está posta diante de um tabu: “a pureza objetiva da linguagem”. Essa técnica remete aos romances mais tradicionais e compara-se com o teatro italiano burguês: “essa técnica era uma técnica da ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso” (ADORNO, 2012, p. 60). É uma herança alicerçada num modo tradicional de narrar, reduz-se, muitas vezes, à tendenciosa prática da arte pela arte, às convenções da linguagem objetiva, que

tem como impulso comprovar a realidade, isto é, o narrador faz o papel de assegurar a pretensa realidade.

O narrador contemporâneo está para além dessa função tradicional em que se narra de uma posição fixa. Em contraposição a esse modo de narrar, o romance contemporâneo se estrutura numa variação das posições de seus ângulos narrativos, o que Adorno chamou de “a distância estética”. Tal variação, advinda de uma aproximação com o cinema, indica “as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2012, p. 61). Esse novo posicionamento do narrador implica uma nova postura do leitor consequentemente, pois não se tem mais o conforto de esperar que a narrativa se desvele pela voz do narrador, este está agora em crise, ele mal sabe de seu próprio lugar, quanto mais firmar uma verdade para o leitor.

Dizemos que o narrador está em crise porque há um grande desconforto em narrar nos dias correntes. Vivemos uma época da impostura, em que uma pessoa pode tomar a identidade de outra, e o narrador precisa de alguma maneira traduzir essa época. Falamos numa crise do narrador porque não se sabe como se narra, há uma inquietude diante do narrador. Como entendê-lo? Se a literatura é a arte de sabotar a pretensa realidade, o narrador contemporâneo não pode se sujeitar ao papel de representar essa pretensa realidade. Se o narrador se mantém preso às normas tradicionais dos romances burgueses, ele se torna alguém que quer nos convencer de um método que não funciona mais.

Por certo que Hatoum, em **A noite da espera**, afasta-se dessas normas, oferecendo ao seu leitor uma narrativa em que os diversos deslocamentos do narrador apresentam relação direta com sua crise pessoal, o afastamento do convívio materno. Com a separação dos pais, a mãe de Martim permanece em São Paulo, enquanto ele segue com o pai para residir em Brasília. Assim como o homem

moderno passou a enfrentar rupturas, afastando-se da tradição, a qual lhe impusera ideias fixas e certas linearidades, o narrador de Hatoum, ao se afastar de sua mãe e de sua cidade natal, também experimenta a ruptura e seus reflexos.

É bem verdade que, em um panorama global, o sentido de deslocamento geográfico tem sido absorvido por uma significativa esfera da humanidade, passando a povoar com relevo literaturas pós-coloniais e modernas, jogando luz a questões identitárias. Mas anteriormente a ele, podemos apontar o próprio nascimento, como o primeiro deslocamento do ser humano. Nesse sentido, Martim acumula deslocamentos, incluindo os geográficos, que se arrastam até sua vida adulta. Como uma das consequências disso, a personagem não se encontra confortável em nenhum lugar. De forma gradual, sentindo-se cada vez mais exilado, o narrador, então, passa a enfrentar sua própria crise identitária.

120 Pode-se afirmar que a crise vivida pelo narrador do romance em tela espelha a crise identitária do próprio Hatoum. Afinal, a arte de narrar, como percebida por Benjamin (2012, p. 221), “faz descer a matéria à vida de quem conta” e, assim, “a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro”. Essa marca é perceptível em **A noite da espera**, sobretudo no que se refere aos percursos trilhados por Martim, e é comentada por Hatoum, ao ser questionado acerca de sua relação com esse personagem. Vejamos:

[...] acho que essa falta de pertencer a um lugar ou a uma comunidade faz parte da minha vida, dessa errância. O Edward Said fala num texto que mesmo as pessoas que não são exiladas podem sentir uma espécie de exílio interior, sentir-se deslocadas. Sou filho de um imigrante com uma amazonense, também ela filha de imigrantes, nasci numa região muito isolada dos grandes centros, meu próprio nome não é nem brasileiro nem português... é como se de fato não me sentisse à vontade em lugar algum. E

escrever é um exílio, a escrita é uma forma de exílio (HATOUM, 2020, p. 117).

Para o “nômade intelectual”, tomando emprestadas as palavras de Adorno (1998, p. 46), parece ser-lhe inerente a ideia de repousar suas memórias, bem como a memória coletiva, em um empreendimento literário que deixa vestígios dos “esforços para superar a dor mutiladora da separação”, como diria Edward Said (2003, p. 46). Assim o faz o narrador de Hatoum nos registros em seus diários. Ali podemos perceber não só as memórias patrocinadas por seus deslocamentos, mas também a de um povo cujo país é marcado por um processo ditatorial.

Paralelamente ao desenvolvimento de Martim e à sua integração à sociedade, a composição da narrativa conta com elementos deflagrados pela ditadura militar brasileira a partir do golpe militar de 1964. O cenário envolvendo esse momento histórico-político, que também está posto em **Dois irmãos** (2000) e **Cinzas do Norte** (2005), de Hatoum, evidencia a traição ao plano democrático brasileiro. O narrador testemunha, então, distintas traições ao longo da obra: uma de ordem afetiva, quando sua mãe abandona a família para viver com um artista; e outra no âmbito político, quando do assalto à democracia pelos militares.

121

A esse respeito, há uma identificação explícita do narrador com elementos apresentados no romance francês **A educação sentimental** (1869), de Gustave Flaubert, o qual emerge em meio à narrativa. O romance relata o fascínio do ambicioso Frédéric Moreau pela esposa do senhor Arnoux, culminando em um romance adúltero, ocorrido durante movimentos políticos decorrentes da Revolução de 1848 na França. A referência a essa obra se dá quando Martim se encontra na vida adulta. Em Paris, sua memória traz à cena o episódio em que, aguardando pela mãe que não aparecera para encontrá-lo, em um Hotel em Goiânia, se entrega à leitura de Flaubert. Conferimos o excerto:

Lembro que paguei uma diária no Grande Hotel, deitei na cama onde Lina dormiria, avancei na leitura do romance de Flaubert, e parei na cena de um assassinato: uma dupla traição, afetiva e política. Anoitecia. Liguei a cobrar para o meu tio, ninguém atendeu, tentei de novo às dez, quando a morbidez e a angústia escureciam meu pensamento. [...] a leitura do romance me enfeitiçou naquela noite angustiante, em que deitaria ao lado da minha mãe, de mãos dadas ou abraçados, havia tanto tempo eu não sentia o corpo dela e não escutava sua voz, nosso último encontro na Flor do Paraíso adquiria outro significado, a distância e o tempo constroem artifícios. [...] não tinha essa percepção na noite goiana, quando comparava o desencontro das duas personagens de Flaubert com o meu desencontro com Lina, pois imaginava que a história de uma frustração amorosa tinha uma relação com a minha vida. Já no final do romance, quando Frédéric vê os cabelos brancos de Mme. Arnoux, ele sente alguma coisa inexprimível, uma repulsa, como ‘o terror de um incesto’ (HATOUM, 2017, p. 96-97).

122 Hatoum, que já traduziu **A Simple Heart** (1877), de Flaubert, comumente destaca seu apreço pela obra flaubertiana. Portanto, a menção a **A educação sentimental** não é uma mera escolha e sua presença na obra endossa, em boa medida, o que Santiago (1989) enfatiza a respeito do narrador memorialista em oposição ao narrador da ficção pós-moderna, inclusive, tomando Flaubert em sua argumentação. Ao contextualizar sobre o primeiro, Santiago (1989, p. 55) referencia **O que é isso, companheiro?** (1979), de Fernando Gabeira, enquanto literatura que inaugurou o texto de memórias no Brasil, destacando ainda que o texto de memórias passou a ser relevante após o “retorno dos exilados políticos” ao país.

Em outras palavras, a importância das narrativas pautadas em memórias está diretamente relacionada aos deslocamentos humanos em direção à sua pátria. No entendimento de Santiago (1989, p. 55), o narrador memorialista, o mais experiente, fala a respeito

de si mesmo “enquanto personagem menos experiente, extraindo da defasagem temporal e mesmo sentimental (no sentido que lhe empresta Flaubert em ‘educação sentimental’) a possibilidade *de um bom conselho*” a partir dos erros cometidos por ele mesmo em sua juventude.

No que tange ao segundo narrador, o da ficção pós-moderna, Santiago (1989, p. 56) explica que ele “não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem”, desse modo, confia “a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa”. Ao agir dessa maneira, esse narrador se autoextrai da narrativa, sem envolvimento, aos moldes “de um repórter ou de um espectador”, como entende Santiago (1989, p. 45). Em síntese, o narrador pós-moderno é aquele que abdica da possibilidade de narrar suas experiências a fim de narrar experiências não vividas, aquelas vividas pelo outro. Nesse jogo, o que aguardar das narrativas tecidas por esse narrador senão uma atmosfera de distanciamento, de isolamento compatível com esta nova era?

Diante disso, parece-nos razoável perceber Martim como um narrador cujas características não estejam delineadas de modo a compreender uma única tipologia de narrador. A definição do plano estrutural de **A noite da espera** arquitetada com a presença de cartas e diários já anuncia afinidade da escrita com a pós-modernidade. No plano discursivo, as escritas fragmentadas que surgem nas cartas e nos diários, por exemplo, dão conta de ilustrar esse narrador perturbado, inquieto, sujeito que sente em sua alma “a falta de pertencer”, como descrito por Hatoum (2020, p. 117). Estamos, é claro, diante de um sujeito tipicamente situado no mundo pós-moderno, que carrega consigo o peso do isolamento, a experiência do exílio, talvez melhor definido como o príncipe observador de Charles Baudelaire (2006, p. 857), que faz “do mundo a sua vida”. Para esse observador, que tem na multidão seu universo, é “um imenso

júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” e “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo” destacam-se como “alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

Por outro lado, podemos aferir também que Martim, fazendo “do mundo a sua vida”, recorre às cartas e diários na tentativa de manter o elo com seu passado, expressando no papel o que o poeta da modernidade denominaria como “materiais atravancados na memória” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). Ao evocar suas memórias em seu exílio, esse narrador, que estudou geometria e concluiu sua monografia contemplando a arte barroca – o que sugere a dualidade, as controvérsias desse sujeito pós-moderno –, se vê diante de “uma longa insônia em que fantasmas reaparecem com a língua materna, adquirem vida na linguagem, sobrevivem nas palavras...” (HATOUM, 2017, p. 210).

124 Assim se fundem em Martim o narrador memorialista e o pós-moderno, pois o afastamento, o exílio, provocando perdas, ausências, sofrimentos, suscitam em sua alma a necessidade de resgatar elementos em sua memória. E é no contato da pena com o papel que ele deposita sua criatividade advinda desse resgate, na busca de encontrar ali um alívio para suas dores, na esperança de um reencontro com o paraíso. Nessa perspectiva, a lembrança do último encontro com a mãe na Flor do Paraíso, denota, minimamente, a imagem relacional entre mãe/paraíso, entre pátria/paraíso, alimentada por esse narrador mediante seu exílio.

Todavia, como nos lembra Julia Kristeva (1994, p. 17), o “paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada”. Essa “miragem”, contudo, ronda o imaginário de narradores, os quais elaboram, no presente, seus discursos ancorados no passado, como é o caso de Martim, esse narrador “ondulante”. Ademais, **Em busca do tempo perdido** (1913-27),

de Marcel Proust, nos ensinou que, em alguns momentos da nossa vida, o que está atrás é mais interessante do que o que está à nossa frente. Vale acrescentarmos aqui a percepção de Jorge Luis Borges sobre essa questão. Borges (2019, p. 50), em suas reflexões sobre um dos possíveis sentidos da **Odisseia**, demonstra compreensão do passado análoga à de Kristeva e Proust, pois associa a **Odisseia** à “ideia de regresso ao lar, a ideia de que estamos no exílio, que o verdadeiro lar está no passado ou no paraíso ou em algum outro lugar, que jamais estamos em casa”.

Em **A noite da espera**, essa atenção ao passado – reverberada nos recorrentes registros endereçados à Lina – aparece ainda nos atualizando acerca do estado emocional do narrador, por meio também da escassez discursiva, como podemos notar a seguir, quando Martim, em Brasília, expõe: “Minhas anotações são um modo de conversar com ela, de pensar nela. Coloquei dentro do caderno a folha de papel dobrada e amassada, com apenas duas palavras: ‘Querida mãe’” (HATOUM, 2017, p. 39). Essa economia de palavras traduz o sentimento de ausência carregado por Martim, “a vertigem da distância, da separação” (HATOUM, 2017, p. 26). O que teria ele para acrescentar aos seus escritos, senão o vazio provocado pelo distanciamento? Faltam-lhe não somente as palavras, mas, sobretudo a presença da mãe.

A descrição dessa ausência, de sua tristeza e solidão, portanto, é convertida para o leitor por meio da falta da linguagem, como argumentamos no início desta discussão, lembrando o debate de Steiner (2005) a respeito da crise da palavra. Por vezes, o estado de espírito do narrador pode ser percebido na descrição do ambiente em que ele se encontra, como ocorre na descrição da noite de Natal de 1967, quando Lina revela à sua família sobre sua separação de Rodolfo:

O fim da noite natalina foi fúnebre [...]. Meu avô, bem humorado, sugeriu um passeio até o porto.

‘Nessa escuridão?’

‘Lá fora está menos escuro que nesta sala, Dácio. Parece que apagaram tudo aqui dentro. Martim vem comigo?’

Andamos pelas ruas do Macuco até o canal. As catraias estavam encostadas nas margens, a passagem do canal para o estuário formava um meio círculo escuro, parecia a entrada de um túnel tenebroso. [...] A ausência de marinheiros e de estivadores e a iluminação fraca no canal e no cais adensavam o silêncio no porto do Macuco, como se o mar tivesse secado na noite natalina (HATOUM, 2017, p. 21).

Além de descrever o momento sombrio, devido ao anúncio da separação, o excerto acima também pode ser compreendido como contendo prelúdios acerca do que virá em decorrência da separação dos pais do narrador, a travessia de “um túnel tenebroso”. O ofuscamento do futuro, recoberto pelo silêncio do distanciamento que se seguiria após a separação dos familiares, está implícito em “iluminação fraca no canal e no cais adensavam o silêncio no porto do Macuco”. Nessa esteira, podemos inferir ainda que a estratégia “enraizada no silêncio” (STEINER, 1988, p. 30), empregada por Hatoum, segue caminho semelhante ao da descrição dos sentimentos das personagens, em especial, na relação entre Martim e Rodolfo. O silêncio incitado pela mãe, que não envia notícias ao filho, ou aquele emanado da relação entre pai e filho, não é revelado apenas no universo dos diálogos. A descrição do ambiente auxilia essa ação, a exemplo do excerto em que Martim detalha a Quarta-Feira de Cinzas, de 1969, a partir de uma imagem que contrasta presente e passado:

O Plano Piloto se esvaziou na semana do Carnaval. [...] O barulho da vizinhança cessou, as marchinhas carnavalescas não tocam nos aparelhos de som, e o céu do anoitecer parece uma cúpula de aço. Lembranças da infância me cercam nesta Quarta-Feira de Cinzas, é menos sofrido suportar o luto no silêncio e na solidão, pensar nas férias com os meus avós e minha mãe em Santos

quando meu pai ficava trabalhando em São Paulo (HATOUM, 2017, p. 59-60).

Enfim, essa compreensão, que aflora do limite visual, permite ao leitor um conjunto de percepções que extrapola o discurso explicitado pelo narrador, em **A noite da espera**. À medida que os deslocamentos do narrador se tornam cada vez mais distantes – de São Paulo para Brasília, de Brasília para Paris – imagens como essa, representando o vazio, a solidão de Martim, surgem aos olhos do leitor refletidas na paisagem e na arquitetura expressas no enredo do romance e transpostas em “cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos” (HATOUM, 2017, p. 17). Não seria exagero, portanto, compreender tais deslocamentos como um processo de fragmentação do próprio ser, pois como mencionado pelo narrador ao final da obra: na solidão de sua viagem, uma parte da sua vida se afastava dele, e com “o coração dividido pela amargura e a esperança” não sabia se reveria Dinah (HATOUM, p. 236).

Considerações Finais

127

Após a leitura do romance elegido para nossa discussão, é possível apontar certa tendência da narrativa contemporânea, acentuadamente, inscrita na prospecção da genealogia das origens em crise após as duas grandes guerras e a todo fluxo de mudanças da sociedade com as ondas migratórias. Em **A noite da espera**, a dinâmica desse fluxo segue de perto o percurso do protagonista, marcado por diversos processos de rupturas e deslocamentos no tempo e no espaço.

A narrativa de Hatoum traz à tona o perfil do narrador contemporâneo e a linguagem que lhe pertence com suas marcas de crise, uma vez que a memória se torna um dos elementos centrais da composição dessa narrativa. O fluxo dos deslocamentos desafia, por conseguinte, o modo de narrar tradicional acostumado com objetividade linear dos fatos.

Vale ainda mencionar que o romance **A noite da espera** é somente o primeiro movimento de uma série de fluxos subjacentes à obra de Hatoum. A partir dessa obra, pertencente à trilogia **O lugar mais sombrio**, tratamos aqui de algumas questões importantes do processo de construção da narrativa que indicam o lugar sempre movido do narrador, todavia, é preciso acompanhar de perto o desenvolvimento das demais obras que compõem essa trilogia, com vistas a ampliar e aprofundar os desdobramentos dos demais processos narrativos de Milton Hatoum.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Spengler após o declínio. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 43-67.
- _____. Posição do narrador contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. 2. ed. Trad. Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. 128
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAKHTIN, Makhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. (Org.) Teixeira Coelho. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. In: _____. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 47-58.
- BROCH, Hermann. **Os sonâmbulos**. Trad. Wilson H. Borges. São Paulo: Germinal, 2003.

- FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2017.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas** - Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, n. 2, Milão, 2012, p. 99-221.
- HATOUM, Milton. Bárbara no inverno. In: _____. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 77-88.
- _____. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *A Noite da espera*. In: VIEL, Ricardo. **Sobre a ficção**: Conversas com romancistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 114-129.
- _____. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Órfãos do eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlotinha Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 40-60.
- SHOLLHAMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
- STEINER, George. **Depois de Babel**. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- _____. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Canto de resistência: a dinâmica cultural de corpo e alma macuxi no ritual *areruia* e a relação com seus territórios

Devair Antônio Fiorotti²² (*in memoriam*)

Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos

130 Nosso interesse se vincula ao estudo das representações imaginárias do corpo e a alma macuxi envolvidos no ritual *areruia* e a sua relação com os territórios. A análise perpassa registros etnográficos e antropológicos, narrativas indígenas, bem como a poética desses cantos de dança. O *areruia* parece ter passado, desde a sua concepção, por um processo de resistência étnico contra o doutrinamento cristão vivenciado na região circum-Roraima, na Tríplice Fronteira Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. A reinterpretção do evangelho apontada no ritual suscitou novas concepções no imaginário indígena que originou uma nova religião indígena, ultrapassou limites linguísticos e também delimitou seus territórios.

Para visualizar tais vivências, é imprescindível observar o papel da música indígena nas festividades. Particularidades

22 Devair Antônio Fiorotti era Doutor em Literatura/UnB, foi professor do curso de Licenciatura em Letras/UFRR e do PPGL/UFRR, no qual foi meu orientador no Mestrado em Letras-Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. A dissertação produzida, intitulada *Do Parixara ao Areruia*, nos permitiu compartilhar o Prêmio Dirce Cortês da ABRALIC-2019 de melhor dissertação. Trabalhamos juntos por seis anos no Projeto *Panton Pia'*, que coleta, analisa e transcreve narrativas e cantos entre os povos indígenas que vivem nas Terras Indígenas Alto São Marcos, Raposa Serra do Sol e Barata/Livramento, todas situadas em Roraima/Brasil. Recentemente, enquanto produzíamos este artigo, recebi a triste notícia de falecimento prematuro do Prof. Dr. Devair Fiorotti, o que interrompeu as suas substanciais pesquisas acadêmicas, principalmente sobre cantos e poesias indígenas em Roraima.

intervalares, melódicas e repetições são especificidades citadas por Camêu (1977), ao descrever a música indígena no Brasil. No contexto indígena, música e dança associam-se aos instrumentos musicais artesanais, enfeites e pinturas corporais, vestimentas e culinária nativa com o propósito de completar o quadro de celebração. Os preparativos que antecedem as comemorações étnicas carregam em seus elementos, os detalhes da representação da festa para cada grupo étnico. Os efeitos da significação para o coletivo são notórios no preparo e na execução de cada evento. As representações forjadas neste contexto também são comuns ao povo macuxi, etnia de Roraima, e serão exploradas no decorrer do texto.

De acordo com Santilli (2002), o termo “macuxi” surgiu como uma designação de referência ao grupo pemón. Uma das localidades habitadas por eles foi o lado sul da Tríplice Fronteira Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. Em seu território tradicional, os macuxi, viviam em pequenas aldeias espalhadas e distantes umas das outras – na Venezuela, na região da Gran Sabana; no Brasil, as margens do Rio Branco; e na Guiana Inglesa, no alto vale do Rupununi.

O povo macuxi, assim como outras etnias, vivenciou o processo de transculturação²³, conceito desenvolvido por Ortiz (1984), que contribui para a análise de influências cristãs na poesia do *areruia*. Para o autor, “[...] toda transculturação é um processo em que algo é sempre dado em troca do que é recebido [...]”²⁴ (ORTIZ, 1984, p.5, tradução nossa). Neste sentido, são perdas parciais de uma cultura e que atingem todos os aspectos da vida de uma sociedade. O contato com as culturas índias e não índias, na região do grande Roraima, também fomentou o processo de transculturação entre os grupos

131

23 Ortiz criou em 1963 o conceito de transculturação a partir de uma reflexão sobre os sentidos por detrás do termo aculturação. Neste caso, transculturação expressaria melhor o termo para discussões.

24 “[...] *toda transculturación es un proceso en el cual siempre se dá algo a cambio de lo que se recibe [...]*” (ORTIZ, 1984, p.5).

étnicos e influenciou em vários elementos culturais dos macuxi.

Os detalhes dos elementos que compõe as festas indígenas trazem representações, inclusive na poesia. Koch-Grünberg ([1916], 2006) percebeu que as festas nativas receberam os nomes dos cantos de dança e têm em seus versos profunda conexão com os mitos e lendas nativas. Os anciãos costumam contar os mitos antigos por meio dos cantos e também das tradições orais. O ancião macuxi Terêncio Luiz da Silva, da comunidade Ubaru²⁵, relatou: “[...] nos cantos, há referências de uma realidade mítico-histórica dos taurepang e macuxi [...] histórias como do Lago Piri-piri, do Rato; evocações em rezas de *Insikiran*, *Anikê*, como se fossem deuses” (FIOROTTI & SILVA, 2016, p. 9, no prelo).

De fato, há uma conexão entre a poética e as tradições dos povos originários, como narra o ancião macuxi da comunidade São Jorge²⁶ Sr. Severino: “*erenkon*” para o povo macuxi, são nomes dados aos cantos da região circum-Roraima (FIOROTTI, 2018, p. 110). A língua nativa mostra a sua riqueza com palavras e significados de uma das manifestações artísticas mais experienciadas pelas comunidades indígenas, os cantos de dança. O nome “*erenkon*” delimita uma região e um povo específico, os macuxi. Uma linguagem que passa pela língua falada e o significado para eles. A este movimento, Hall (2002) designa sistemas de representação, um conjunto de símbolos partilhados através da linguagem comum. A partir dos sistemas de representação que perpassam os cantos, pode-se percorrer historicamente a origem e propagação do *areruia*. Conhecer a poética do

132

25 Terra Indígena Raposa Serra do Sol-Pacaraima-Roraima-Brasil. O casal macuxi autodenominado Manaaka (Terêncio Luiz da Silva) e Yauyó (Zenita de Lima) executou os 79 cantos coletados *in loco* por Devair Fiorotti para o projeto *Panton Pia'* em 21, 25 e 27 de fevereiro de 2013 (FIOROTTI & SILVA, 2016, no prelo).

26 Ancião e narrador macuxi da comunidade São Jorge, localizada na Raposa Serra do Sol-Pacaraima-Roraima-Brasil. Foi entrevistado por Fiorotti em 5 de outubro de 2011 em sua comunidade.

canto é fundamental para inteirar-se das condições em que o canto surgiu, enquanto tal.

O *areruia* teve origem na Guiana Inglesa no século XIX, após a chegada das missões morávias entre os grupos aruak. O anglicano Brett (1985, p. 73) contou que, em visita aos aruak, ouviu um velho cego cantar os hinos que aprendera dos últimos morávios, quando ainda era criança. Os relatos remetem, entre outras considerações, aos ensinamentos cristãos por meio de seus hinos. Pelo contato diário com as crianças nas escolas morávias, os hinos chegaram ao conhecimento dos demais membros da comunidade.

Com o doutrinação cristão contido nos hinos, a música pode ter sido uma ferramenta estratégica e eficaz para que o evangelho pregado chegasse aos indígenas adultos. As repetições e a facilidade em aprender as estrofes aos poucos deu espaço para que a influência cristã penetrasse no corpo e alma nativa modificando suas próprias festas. A descrição do *areruia* entre os igarikó na Serra do Sol, feita por Nunes Pereira, dá visibilidade às mudanças na apresentação dos corpos durante as festas:

[...] ‘parichara’ e uma outra denominada ‘Aheruya ou Aleluia’, de caráter xamânico. [...] foram se aproximando [...] dois a dois, dançando. Na sua nudez absoluta, os homens e as mulheres me pareceram belos e fortes. Crianças, rapazes e raparigas de 13 anos, se tanto vinham bailando. E velhos e velhas [...]. Na manhã do dia seguinte, inesperadamente, chegou d. Alcuíno Meyer, padre beneditino. E não sei, até hoje, por que artes mágicas, todos aqueles belos corpos, que eu vira absolutamente nus, apareceram ao padre cobertos de farrapos, indo do pitoresco ao hediondo (NUNES PEREIRA, 1947, p. 311-312).

133

A cena retrata os indígenas aos pares dançando nus o *areruia* e o *parixara*, dança mais antiga. Com a presença do religioso, os indígenas mudaram a vestimenta, talvez como forma de aceitação. Os conceitos argumentados por Foucault (1987, p. 31) ao dizer que

“[...] o corpo também está mergulhado num campo político [...]”, e as relações de poder têm ação imediata sobre ele é estampado na mudança da apresentação do corpo antes e após a chegada do religioso. Isto sugere a continuação da festividade, mas agora, todos com os corpos vestidos.

Ao que parece, para os nativos, dançar nu era algo costumeiro. Eles se sentiam a vontade, pois era uma prática comum, enquanto que as vestimentas europeias não pertenciam as suas tradições. Foucault diz que os efeitos das relações de poder além de alcançar de forma imediata o corpo “elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1987, p. 31). A troca de corpos nus por corpos vestidos, embora surgidos repentinamente, presume-se que veio de um longo período de ensino cristão por meio de sermões, rezas, hinos e até mesmo de conversas simples. Em pouco tempo os nativos tiveram suas práticas rechaçadas, a ponto de torná-las estranhas até para si mesmos.

134 De acordo com descrições dadas por D. Thomas (1976) e referenciadas por Abreu (1995), o culto *areruia* realizado pelos pemón ocorria com as duplas de mãos dadas em um círculo, seguidos de saltos e pisadas forte no chão em ritmo crescente. O autor ainda acrescenta que todos os participantes caíam de joelho, muitos em estado de transe, e a rezadora continuava com os cantos. Acabado esse momento, mas ainda ajoelhados, a líder do ritual narrava a história do dilúvio como regeneração do mundo, seguido de mais cantos e finalizava falando frases curtas com termos cristãos (ABREU, 1995).

A descrição exposta mostra uma mescla de festa tradicional ao novo culto, a posição dos corpos durante a dança e a disposição geométrica do grupo, comumente vistas na festa do *parixara*. A ideia do movimento corporal crescente para o ápice do culto, o transe, promove um ambiente de devoção quando os participantes se pro-

põem a ficar um tempo prolongado cantando e orando de joelhos. Isto remonta aos momentos de culto cristão com uma sucessão de hinos com momentos de preces, algumas vezes de joelhos, e até mesmo em momentos de intensa celebração ou reverência a Deus. A ambientação do *areruia* parece ter tomado um formato em que os nativos adequaram àquilo que entenderam que poderia fazer parte de seu ritual religioso. A nudez possivelmente foi abolida nos anos que seguiram.

Essa adequação reflete o processo de transculturação, que, do encontro de culturas, produz adaptações. A reflexão também leva a pensar sobre o conceito de alma real e incorpórea discutido por Foucault (1987), pois ela se torna o elemento de articulação dos efeitos das relações de poder, para dar lugar a um saber que reconduz e fortalece os efeitos de poder. O espaço de celebração, o local de exposição do saber tradicional, com o passar do tempo, reconduziu e fortaleceu os efeitos do poder, decorrentes das relações de poder enfraquecendo a repressão missionária contra os costumes indígenas. Um espaço organizado, do ponto de vista nativo, próprio deles, evidencia um fortalecimento das práticas étnicas, evidencia corpo e alma a partir do olhar deles. Corpo e alma se desfazem e se refazem no *areruia* diante das relações de poder.

135

Essas relações de poder estiveram presentes, desde os primeiros contatos nas missões. Posern-Zieliński (1978) descreve um efervescente trânsito de índios da região rumo às missões. Lá, permaneciam por meses e, no retorno às suas comunidades, levavam consigo produtos artesanais e roupas europeias. Tudo chamava a atenção dos membros da comunidade que ainda não haviam entrado em contato com os religiosos. Um campo fértil para o surgimento dos índios profetas. Ainda segundo o autor, houve o surgimento de um messias que se aclamava de Jesus e o próprio Makunaima.

É importante comentar sobre os índios profetas, pois é uma figura de destaque no ritual religioso. C. Cary Elwes (ABREU, 1995)

reconta a história de um xamã kapon que recebeu uma revelação durante um ritual, nisto Noé viria do céu, em um navio, entregaria presentes variados para cada akawaio, dançaria o *areruia* com eles e todos seriam transportados ao céu. São as ideologias do Cristianismo presente no ritual *areruia*. Para Santilli (2002), a figura do profeta-pukenã era o representante religioso e político do *areruia*, era quem via em sonhos e fazia viagens que davam acesso direto à divindade. Do encontro espiritual, reproduzia as palavras divinas por meio dos cantos *areruias* e era quem ensinava os demais. O termo *pukenã*-profeta referia-se àquele que vinha da divindade, o termo *tukan* significava cantor. Santilli (2002) apontou Pregá, como o primeiro profeta macuxi, um xamã que surgiu no vale do Rio Branco e trouxe cantos do tempo que passou com os akawaio. Os cantos ensinados giravam em torno de uma ética com normas sociais (*Ibidem*).

136 Lewy (2011) reconta que a prática do *areruia* se expandiu pelo Rio Cotingo onde estavam os macuxi, de lá para a área que formava o norte da Savana Rupununi e ainda para o Roraima, chegando aos akawaio, taurepang e arekunas. O povo macuxi avançou por um campo geográfico considerável para transmitir o *areruia* aos demais povos do circum-Roraima. Nesse período o ritual parece ter sido praticado com frequência entre os macuxi do sul do Roraima fazendo deles importantes transmissores do *areruia*.

É possível que durante a transmissão do *areruia* tenha surgido a variedade de concepções do ritual. Staats (1996), em uma versão do *areruia* um pouco mais recente, relatou que as músicas eram dadas aos seguidores mais fortes através dos sonhos, a comunidade aprendia os textos curtos e durante as celebrações cantavam as músicas repetidas vezes. O autor ainda narra a cerimônia realizada pelos akawaio na região do Grande Roraima, em que durante o dia as pessoas cantavam o *areruia* para pedir bênçãos para a caçada, pediam segurança para os viajantes, pediam pelo crescimento das plantações

e curavam os doentes. Inicialmente, os missionários ensinavam os hinos e rezas; no entanto, a construção do ritual como espaço de celebração religiosa indígena permitiu trazer o que era familiar e adaptar o novo aprendizado para as diferentes realidades étnicas.

O contato entre as sociedades étnicas e não indígenas mostra rastros das experiências conflituosas em que o corpo político é um objeto de saber. Conforme detalhamento da ambientação do *areruia*, os símbolos indígenas e cristãos lado a lado formaram os sistemas de representação. Ao considerar no imaginário indígena a reflexão sobre a representação dos símbolos que constituem o *areruia*, Hall (2002) pensa a linguagem como um produto social. A esta base chamou de teoria construcionista, em que dela são construídos os significados apresentados pelos sistemas de representação. Entre festas antigas e cultos religiosos, corpos nus e corpos vestidos de roupas europeias, cantos tradicionais e hinos, rezas xamânicas e orações cristãs, nasceu e se expandiu o *areruia*, aparentemente desprezioso e religiosamente indígena no lado sul do circum-Roraima.

Como exposição do sistema de representações do *areruia*, apresentamos algumas narrativas coletadas entre indígenas da atualidade e o significado do ritual religioso para eles. Alguns macuxi mostram atitudes e reflexões distintas sobre esses cantos rituais. Para o macuxi Terêncio Silva: “o *areruia* foi imposto pelos estrangeiros, que veio da Guiana e significa aleluia” (FIOROTTI & SILVA, 2016, no prelo). O que Terêncio considera uma imposição é mencionado com reverência pela anciã macuxi Nazaré Severino²⁷, da comunidade Moriá 2, como “nosso *areruia*” (FIOROTTI & SANTOS, 2018, p. 36). Presume-se ser um indicativo de que as relações sociais remodelaram o novo sentido do *areruia* para os indígenas, inclusive entre os macuxi. As representações do *areruia* têm diferentes vieses. Se em

137

27 Anciã macuxi da comunidade Moriá 2, região do Uiramutã. A entrevista foi realizada pela autora no dia 21 de setembro de 2016, na SODIUR-Boa Vista-Roraima-Brasil.

um mesmo grupo pode-se considerar as diferentes concepções do canto, imagine o que poderia ocorrer entre diferentes grupos étnicos.

Sabe-se que o *areruia* está presente em diferentes comunidades indígenas. Detalhes sobre a simbologia do ritual podem ser vistos nas cerimônias mencionadas, mas queremos nos debruçar, nesse momento, sobre a poética do *areruia*, verificar os símbolos que até hoje permanecem na composição desse canto para os macuxi. O início da apreciação gira em torno do termo que nomeia o ritual, a palavra *areruia*. Para esta reflexão, trazemos o *Areruia* 4:

krixinpe o areruia areruia areruia
areruia areruia areruia areruia areruia
krixinpe o areruia

krixinpe o areruia areruia areruia
areruia areruia areruia areruia areruia
krixinpe o areruia

krixinpe o areruia areruia areruia
areruia areruia areruia areruia areruia
krixinpe o areruia

krixinpe o areruia areruia areruia
areruia areruia areruia areruia areruia
krixinpe o areruia
krixinpe o areruia areruia areruia
areruia areruia areruia areruia areruia

krixinpe o areruia
 estamos unidos oh areruia
 areruia areruia areruia
 estamos unidos areruia

Entendemos que o termo *areruia* surgiu a começar da tradução da palavra *aleluia* (ou *halleluya*), nomeando tanto a nova religião como o estilo musical em que surgiu. O termo *areruia* é uma tradução para o macuxi (FIOROTTI & SILVA, 2016, no prelo), no entanto, grupos como os ingarikó ainda utilizam a expressão *aleluia* (ABREU, 1995). O vocábulo que nomeou o canto religioso é um empréstimo do doutrinamento cristão. Segundo o **Dicionário bíblico Strong** (2002), *aleluia* significa louvai ao Senhor ou louvem ao Senhor. Ainda segundo o autor é uma exclamação litúrgica de alegria para louvar a Deus. A repetição da palavra *areruia* nos versos pode remeter a um sentimento de regozijo à criação. Isto está associado aos ensinamentos de que os seguidores do *areruia* devem permanecer no *areruia*. Pela narrativa da anciã macuxi Nazaré Serverino, o sentido de devoção estava estampado no rosto alegre com que entoava os cantos. O ancião macuxi José Felipe disse que no *areruia* se pensa em Deus, uma mudança de vida com outros hábitos refletidos no corpo.

É possível que a liberdade religiosa tenha facilitado a combinação dos termos cristãos aos elementos indígenas. O *Areruia* 5, por exemplo, expressa a junção de elementos como Deus e a maniva:

uweyupe wei tapi'se
 uweyupe wei tapi'se
 uipi sîrîrî paapa
 uipi sîrîrî paapa

uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uipi sîrîrî paapa
uipi sîrîrî paapa
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uipi sîrîrî paapa
uipi sîrîrî paapa
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uipi sîrîrî paapa
uipi sîrîrî paapa
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uweyupe wei tapi'se
uipi sîrîrî paapa
uipi sîrîrî papa
tiwiyupe wei tapi'se
tiwiyupe wei tapi'se
tiwiyupe wei tapi'se
kesera' uyepî paapa
kesera' uyepî paapa

tiwiyupe wei tapi'se
 tiwiyupe wei tapi'se
 tiwiyupe wei tapi'se
 ekonekakîn sîrîrî
 kesera' uyepî paapa
 kesera' uyepî paapa
 uweyupe wei tapi'se
 uweyupe wei tapi'se
 uweyupe wei tapi'se

estou vindo agarrado na luz do sol
 venho agora meu deus
 ela vem agarrada na luz do sol
 a maniva está vindo meu deus

A maniva é a mandioca brava, bastante consumida entre as etnias. A mandioca representa a fartura nas colheitas. A maniva e o devoto estão na mesma posição, /[...] *wei tapi'se*//[na luz do sol], como se estivessem nascendo. A maniva, imprescindível na dieta alimentar nativa e o indígena que faz o plantio dela são revigorados com a luz do sol que pode ser o próprio [paapa] Deus, a quem é concebido o poder de dar vida e crescimento à natureza. Para Hall (2002) a forma como se constrói os sentidos influencia e organiza as ações, concepções coletivas. O pensamento indígena é refletido na sua poesia, pois agregam harmoniosamente conceitos tão distintos, de realidades até então, opostas.

É neste sentido que o *areruia* é uma demonstração do processo de transculturação que envolve os símbolos cristãos e os nativos; expressos no corpo político e na alma, reconduz os efeitos de poder e

dermarca seus territórios junto ao Roraima. Um processo por vezes doloroso, Posern-Zieliński (1978) comenta sobre a instabilidade da relação entre índios e protestantes por causa dos constantes ataques aos costumes indígenas, sobretudo após a chegada do Adventismo. É provável que o ressentimento tenha reflexo nas práticas das festas pelos macuxi: Fábio José praticava o *areruia* após a festa do *parixara*, mas Nazaré Severino canta somente o *areruia* e se recusou a comentar sobre o *parixara*. As experiências sociais vivenciadas por diferentes grupos étnicos trazem singularidades quanto à concepção do *areruia*. A influência cristã dividiu a percepção dos indígenas sobre os cantos antigos, mas a prática do ritual permitiu que as igrejas do aleluia fossem reconhecidas como uma religião na Guiana Inglesa (ABREU, 1995).

142 O corpo fabricado no *areruia* foi em parte constituído sob a influência da sociedade branca, mas não totalmente, pois os grupos étnicos se organizaram em um formato que se assemelhava às suas antigas festas. A crítica, feita pelos religiosos aos corpos nus vistos durante as celebrações do *parixara*, não foi suficiente para que o *areruia* fosse de todo uma cerimônia cristã. Os próprios indígenas criaram meios de realizar o ritual sob a liderança dos índios profetas, hoje chamados de líderes do *areruia* e o demarcou como deles nas chamadas de igrejas do aleluia. Essas igrejas só existem nas comunidades indígenas e a condição de seu reconhecimento pelas demais igrejas religiosas deu certa independência do controle missionário.

Apesar da constante presença de religiosos na região circum-Roraima, foi neste território onde o ritual *areruia* se intensificou e onde se fizeram os primeiros adeptos da religião indígena. A resistência dos indígenas ao doutrinamento morávios promoveu a retirada dos religiosos dessa região. A aversão aos adventistas permitiu que a prática do *areruia* se energizasse fazendo do Grande Roraima o berço da nova religião. Embora a pressão religiosa protestante tenha se intensificado junto aos grupos étnicos do circum-Roraima, a

resistência desses povos foi demonstrada, entre outras coisas, pela combinação dos diferentes termos, indígenas e cristãos, em uma mesma poética.

As versões dos cantos atualmente continuam a ser compostas com base nas representações do *areruia* para cada etnia. Como um trunfo da cultura indígena, as etnias tentaram de todas as formas preservar o *areruia* entre os aldeados e o ritual tem características semelhantes às das festas tradicionais nativas, símbolos encontrados em sua poética. Assim, o *areruia*, um canto de resistência indígena, é praticado por diferentes povos, fez do povo macuxi um forte propagador da crença, marcou seu território na região circun Roraima e ainda se tornou um canto de todos.

REFERÊNCIAS

143

ABREU, Stela Azevedo de. **Aleluia**: o banco de luz. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade de Campinas, Campinas, 1995, p. 161.

BRETT, William Henri. **Indian missions in Guiana**. London: University of Michigan, 1851.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais: Academia Brasileira de Música, 1977.

FIOROTTI, Devair Antônio. **Taren, eren e panton**: poeticidade oral Macuxi. São Paulo, 2018.

_____; SILVA, Terêncio Luiz. **Panton Pia'**: Ancestrais do circun-Roraima. Intérpretes: Manaaka e Yauyo. Trad.: Terêncio Luiz Silva e Devair Antônio Fiorotti, 2016 [no Prelo].

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 27 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

HALL, Stuart. **El trabajo de la representación**. Lima: IEP – Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**: Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. V. 1, trad. Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2006 [1916].

LEWY, Mathias. Different “seeing” – similar “hearing”. Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). **Indiana**, v. 29, Berlim, 2012, p. 53 – 71. Disponível em: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2019/1657>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

NUNES PEREIRA, Manuel. Eu fui à Serra do Sol. **Somanlu** – Revistas de Estudos Amazônico, ano 12, n. 2, Manaus, jul./dez. 2012. Selda Vale da Costa. Entrevista jornalística de 13 de julho de 1947. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/somanlu/article/viewFile/453/284>>. Acesso em: 07 ago. 2017.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas - Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

144 POSERN-ZIELIŃSKI, Aleksander. Religious ferment among the indians of British Guiana at the turn of the 19th Century. **Estudios latinoamericanos**, v. 4, n. 29, Varsóvia, dez. 1978, p. 97-125. Disponível em: <http://www.estudios-online.org/images/estudios/04/el04_04_ziel.pdf>. Acesso em: 21 Mar 2018.

SANTOS, Jucicleide Pereira Mendonça dos. **Do Parixara ao Areruia**. Dissertação (mestrado em letras), PPGL – UFRR, Boa Vista, 2018, 123p.

STAATS, Susan K. Fighting in a Different Way: Indigenous Resistance through the Alleluia Religion of Guyana. In: HILL, Jonathan David (ed.). **History, power, and identity**: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992. The Alleluia Religion of Guyana. Iowa City: University of Iowa Press, 1996 [1954].

STRONG, James. **Dicionário bíblico Strong**: léxico, hebraico, aramaico e grego de Strong. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil. 2002.

Sobre os autores 145

Ananda Machado

Pós Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura (PPGEL-UFF); Pós doutora pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (PPGAS-UFRJ); Doutora em História Social (PPGHIS-UFRJ/UFRR), Professora efetiva no Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UFRR) e efetiva desde 2009 do Curso de Gestão Territorial Indígena (com Ênfase em Patrimônio Indígena), no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena, da Universidade Federal de Roraima (UFRR), possui Mestrado em Memória Social pela Universidade do Rio de Janeiro (PPGMS/UNIRIO), graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro (CCLA/UNIRIO). Com especialização em Educação Indígena pela Universidade Federal Fluminense (UFF); especialização em Democracia, República e Movimentos Sociais (UFMG). Coordenadora do Programa de Valorização das Línguas e Culturas Macuxi e Wapichana (PRAE/PRPPG/UFRR) e do Laboratório de Estudos e Ensino de Línguas e Literaturas Indígenas (LEELLI/PPGL/UFRR); Tem experiência na área de línguas indígenas, literaturas indígenas, histórias indígenas, histórias orais, biografias, autoficções, autoetnografias, memória, Arte Educação, Formação de Professores Indígenas, com ênfase em educação patrimonial, atuando principalmente nos seguintes temas: elaboração de materiais didáticos, artes cênicas, narrativas e dramaturgias em línguas indígenas, antropologia e patrimônio.

146

André Luiz Dias Lima

Doutor em Letras (Estudos de Literatura) pela Universidade Federal Fluminense - RJ. Mestre em Educação Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduado em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal Fluminense. É Professor Associado I de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal

Fluminense. É vice coordenador do PPG em Estudos de Literatura da UFF e lidera o Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF. Seu projeto de pesquisa atual analisa a trajetória artística e intelectual do diretor e ator Antonio Abujamra, ao longo dos anos em que esteve à frente da Companhia Os Fodidos Privilegiados, no Rio de Janeiro. Autor de diversos artigos científicos e capítulos de livros, organizou dossiês temáticos em periódicos e livros, entre eles, *Literatura e Teatro: Encenações da Existência* (EDUFF 2018), em parceria com Elen de Medeiros (UFMG). Publicou, em 2012, o livro autoral *Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonantes* (EDUFF, 2012). Tem experiência nas áreas de Letras e Educação, com ênfase em sociedade, ideologia e cultura, trabalhando principalmente com os seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Prosa, Discurso Dramatúrgico, Teatro, Análise de Discursos e Representações Sociais.

E-mail: andredias@id.uff.br

Andréa Moraes da Costa

Doutora em Letras -Teoria da Literatura -, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP (2016), Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Rondônia/UNIR (2006) e graduada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Faculdade Franciscana/Rio Grande do Sul (1996). É docente da Universidade Federal de Rondônia/UNIR, atuando no Departamento de Línguas Estrangeiras. Tem experiência na área de Língua Inglesa, Literatura Brasileira, Língua Portuguesa, Estudos da Tradução, Linguística Aplicada, Formação de Professores, Estágio Supervisionado e Pesquisa em Educação. Orientadora de Projeto de Pesquisa PIBIC. Coordena o Programa de Extensão Livros que me Encantam na UNIR. É coordenadora do Projeto de Extensão Interfaces Literárias. Atua como membro do Projeto de Extensão Proficiências Línguas Estrangeiras - PROLE/UNIR. Líder do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia - GETRA, credenciado pelo

CNPq. É Docente do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, na Área de Estudos Literários (PPGMEL) da UNIR, ministrando a disciplina de Literatura Comparada e Metodologia da Pesquisa.
E-mail: andrea@unir.br

Devair Antônio Fiorotti (*in memoriam*)

Bolsista Produtividade (2) do CNPQ. Graduação em Letras pela Universidade de Brasília (1999), mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (2001) e doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (2006). Foi professor efetivo da UFRR e do quadro permanente dos mestrado em Educação da UFRR-IFRR e Letras - UFRR com experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes áreas: artes verbais ameríndias, identidade, crítica literária, linguagem poética, letramento literário, articulando estudos linguísticos, culturais e literários. Desenvolveu pesquisa na Terra Indígena São Marcos e Raposa Serra do Sol na área de poéticas orais, financiada pelo CNPQ desde 2007, dentro das atividades do projeto Pantompia, que criou (pantompia.com.br). Trabalho similar
148 foi realizado no projeto “Do carvão ao diamante”, com antigos garimpeiros do lendário Tepequém. Ainda foi idealizador e tutor do PET Letras Projeto de Letramento Guariba, em Pacaraima, que atendeu crianças com dificuldade de aprendizagem de 2010-2016. Foi conselheiro na área de Museu e Memória no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), de 2010 a 2012.

Fernando Alves da Silva Júnior

Doutor em Estudos Literários (UFPA), mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA, 2014) e graduado em Letras (UFPA, 2010). Atua na linha de pesquisa Literatura, Memórias e Identidades com o seguinte tema: Tradução, performance e xamanismo na poética ameríndia. Interessa-se por Teoria Literária, Literatura Comparada, Oralidade e Poéticas da Floresta.

E-mail: macuninfeta@gmail.com.

Gilmar Bueno Santos

Graduado em Letras - Licenciatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Ouro Preto e Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Linguística e Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou dois Pós-doutorados em Estudos Linguísticos: Universidade Federal de Minas Gerais (2012-2014) e Université Paris-Est Créteil - Paris XII (2014-2015). Atua principalmente nos seguintes temas: Estudos Linguísticos, Ensino-Aprendizagem, Português como Língua Materna e de Acolhimento, Formação de Professores, Narrativas de Vida, Interação, Identidade Social, Gênero e Estratégias Conversacionais.

E-mail: buenos.gilmar@gmail.com

Izabela Leal

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2003), doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e fez um pós-doutorado junto ao departamento de Letras Neolatinas da UFRJ com bolsa da FAPERJ. Atualmente é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) e professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução, corpo, linguagem, portugal e alteridade.

E-mail: izabelaleal@gmail.com

Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos

Graduada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Católica de Pernambuco (2009); Graduada em Música pela Universidade de Brasília (2018); Especialista em Metodologia do Ensino de

Artes pelo Centro Universitário Barão de Mauá (2014); e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Roraima (2018). Atualmente é professora substituta na Universidade Federal de Roraima, no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena, no curso de Licenciatura Intercultural, Linha de Comunicação e Artes. Vencedora do Prêmio ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada 2019 de Teses e Dissertações oferecido pela Casa Dirce Cortês Riedel, na categoria Dissertação com o Tema: Do Parixara ao Areruia. Foi pesquisadora Bolsista do CNPq na modalidade de AT-NS, no Projeto Pantan Pia (Junto ao lado da história) sob a orientação do professor Doutor Devair Antônio Fiorotti - Bolsista Produtividade (2) do CNPq (2015), trabalhou com coleta e sistematização de dados sobre os indígenas das terras São Marcos e Raposa Serra do Sol: narrativas, cantos indígenas tradicionais, dança.

E-mail: cleidemendsan@gmail.com

Liozina Kauana de Carvalho Penalva

150

Doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, é professora efetiva do Instituto Federal do Pará - Campus Marabá Industrial, na área de Língua Portuguesa; também possui experiência na área de Estudos Culturais; participa de um grupo de estudos denominado GPELLC-PAM (Grupo de Pesquisas e Estudos Linguísticos, Literários e Culturais na Pan-amazônia), que surgiu da necessidade de se discutir metodologias adequadas para se pensar a Amazônia, subvertendo modelos metodológicos centrados em perspectivas ordenadoras, racionalizantes, que subjagam, hierarquizam e excluem alteridades.

E-mail: kauanapenalva@gmail.com

Nabil Araújo de Souza

Graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi Vice-Diretor, Coordenador de Graduação e Coordenador de Licenciaturas do Instituto de Letras da UERJ. Orienta pesquisas de mestrado e de doutorado em Estudos Literários. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional “Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade” (CNPq). É autor de “O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica” (EDUEL, 2019). Organizou “A crítica literária e a função da teoria: reflexão em quatro tempos” (2016), “Imagens em discurso: efeitos de real, efeitos de verdade” (2019), “Imagens em discurso II: escrita do outro como escrita de si” (2020) e “Re-figurações de Fausto - Entre literatura e mito” (2020); coorganizou “Variações sobre o romance” (2016), “Variações sobre o romance II” (2018) e “Imagens de Fausto: história, mito, literatura” (2017). Tem publicado regularmente capítulos de livros e artigos em periódicos acadêmicos na área de Letras. Pela sua tese de doutorado, recebeu o Prêmio UFMG de Teses, em 2014, e o Prêmio ANPOLL de Teses, em 2016. Seu projeto “Ensino de literatura e desenvolvimento da competência crítica: uma terceira via didático-pedagógica” foi premiado pela Fundação Carlos Chagas como a melhor experiência educativa inovadora realizada por docente de Licenciatura em 2014. Por duas vezes, em 2015 e em 2019, foi contemplado com o Prêmio Docência Dedicada ao Ensino Anísio Teixeira, conferido pela Sub-Reitoria de Graduação da UERJ. Pesquisa e produção na área de Letras: Teoria da Literatura, História da Crítica, Ensino de Literatura.

E-mail: nabil.araujo@gmail.com

Paulo Eduardo Benites de Moraes

Licenciado em Letras Língua Portuguesa/Língua Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade Católica Dom Bosco. Mestre em Estudos de Linguagens e Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor do quadro efetivo no Departamento de Línguas Estrangeiras (DLE) da Universidade Federal de Rondônia e Professor permanente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da mesma instituição. Realiza pesquisas na área de Teoria Literária e Estudos Comparados, atuando principalmente nos seguintes temas: Manoel de Barros; poéticas modernas e contemporâneas; literatura, filosofia, outras poéticas, outras alteridades e formação de professores. Trabalhou como professor do Centro de Idiomas - UCDB Idiomas - na área de Ensino de Língua Inglesa. Atuou como Professor de Língua Portuguesa (LP2) para alunos estrangeiros do Master Internacional Erasmus Mundus - Desenvolvimento Territorial Sustentável (Universidade de Pádua/Itália, Universidade Sorbonne Paris 1, Universidade de Leuven/ Bélgica, UCDB/ Brasil). Foi professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2016-2019). Atualmente desenvolve estágio de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco, sob a supervisão do Professor Dr. Josemar de Campos Maciel, com pesquisa na área de Literatura, Desenvolvimento e Hospitalidade. É líder do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/CNPq) e pesquisador vinculado ao Laboratório de Humanidades (Labuh/CNPq) da Universidade Católica Dom Bosco.

E-mail: paulo.moraes@unir.br

Pedro Mandagará

É graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005), mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2008) e doutor em Letras pela PUCRS (2012). Atualmente é professor adjunto da Universidade de Brasília e pesquisador do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC). Trabalha com literaturas indígenas brasileiras e com ecocrítica.

E-mail: pedromandagara@unb.br

