



CIRCULAÇÕES TRANSCULTURAIS: TERRITÓRIOS, REPRESENTAÇÕES, IMAGINÁRIOS

Organizadores

José Luís Jobim

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Eden Viana Martin

Nadine Laporte



edições
makunaima



edições makunaima | EdUFRR

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

Revisão, diagramação e editoração
Casa Doze Projetos e Edições



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

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

C578 Circulações transculturais [livro eletrônico] : territórios, representações, imaginários / Organizadores José Luis Jobim... [et al.]. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima; Boa Vista (RR): EdUFRR, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-65-87250-15-1

1. Identidade social. 2. Estudos interculturais. 3. Literatura comparada. I. Jobim, José Luis. II. Mello, Maria Elizabeth Chaves de. III. Viana Martin, Eden. IV. Laporte, Nadine.

CDD 809

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Circulações transculturais: territórios, representações, imaginários

ORGANIZADORES

José Luís Jobim

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Eden Viana Martin

Nadine Laporte

Rio de Janeiro

2021



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, Uruguai)
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)
Salete 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	9
• Culturas plurais: para uma circulação de ideias e formas	
ENTRE A FALTA E A ACLIMATAÇÃO: modos de ver o comparatismo José Luís Jobim	13
CALIBAN E A REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE Regina Zilberman	31
PERCURSOS DO MITO DO SEBASTIANISMO NO BRASIL Maria Elizabeth Chaves de Mello	49
ENSINO COM FOCO EM QUESTÕES HUMANAS: o Brasil do Século XIX no <i>Diário de Viagens</i> de Maria Graham Maria da Conceição Vinciprova Fonseca Adilson Pereira	66
A EDUCAÇÃO FEMININA DAS BRASILEIRAS DO OITOCENTOS SOB A MIRA DOS VIAJANTES EUROPEUS Andréa Reis	76
O CONSUMO (TRANS)CULTURAL COMO DISTINÇÃO – LIVROS, DOCUMENTOS E OBJETOS DE ARTE ENTRE EUROPA E AMÉRICA LATINA Ana Paula Sampaio Caldeira	90
JEAN MERMOZ E NATAL NA LITERATURA: herói natalense, cidade transatlântica François Weigel	109
HERANÇAS COLONIAIS NO IMAGINÁRIO DAS CIDADES: a literatura interroga o colonialismo português Silvio Renato Jorge	126

DO DISCURSO E(M) SUA CIRCULAÇÃO: «evidências científicas» na mídia e na rede eletrônica	142
Silmara Dela Silva Ronaldo Adriano de Freitas	
• O mesmo e o outro - para uma circulação de vozes	
DE UMA LÍNGUA À OUTRA: migrações, resistências e im-pressões	161
Bethania Mariani	
VIAGEM AO IMPOSSÍVEL OU O IMPOSSÍVEL DAS VIAGENS	187
Mônica Fiuza Bento de Faria	
O MUNDO SE RECRIA: ancestralidade e contemporaneidade na poesia ameríndia de autoria feminina	199
Rita Olivieri-Godet	
SOBRE COMO O CARÁTER ETIOLÓGICO DA ARTE VERBAL INDÍGENA SE TORNOU EXEMPLAR PARA O RECONHECIMENTO E A MOLDAGEM ESPACIAL DAS TERRAS INDÍGENAS NO EXTREMO NORTE DO BRASIL	227
Fábio Almeida de Carvalho Isabel Maria Fonsêca	
VOZES FEMININAS NEGRAS NA LITERATURA BRASILEIRA	246
Marisa Lajolo	
NARRATIVAS TRANSCULTURAIS E INTERMIDIÁTICAS: <i>Fingersmith</i> , de Sarah Waters e <i>A Criada</i> , de Park Chan-Wook	263
Maria Cristina Cardoso Ribas	
ESPAÇOS GLOBAIS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: a obra de Juan Carlos Mendez Guedez	283
Tatiana da Silva Capaverde	

- **Terra e memória: por uma circulação de utopias**

“NOVO MUNDISMO” NA AMAZÔNIA: das “faltas” para preencher o vazio à “aclimatação” para domar o “inferno verde” 303
Roberto Mibielli
- MÁRIO E A UTOPIA AMAZÔNICA: o intelectual e o turista aprendiz 319
Sheila Praxedes
- GEOGRAFIA REAL VERSUS GEOGRAFIA IMAGINÁRIA: os romances geográficos franceses do vasto espaço amazônico (1860-1910) 333
Jean-Yves Puyo
- O MEDO SOB TRILHOS: a presença do medo nas obras *O Romance da Madeira-Mamoré*, de Barros Ferreira, e *Mad Maria*, de Márcio Souza 358
Sonia Maria Gomes Sampaio
Mara Genecy Centeno Nogueira
- FRONTEIRAS CULTURAIS, imaginário e modernidade no romance *Mad Maria*, de Márcio Souza 376
Fernando Simplicio dos Santos
- UMA POÉTICA DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NA OBRA *A HISTÓRIA DAS CRIANÇAS QUE PLANTARAM UM RIO*, DE DANIEL DA ROCHA LEITE 395
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina
- **Exílios, rupturas e nomadismos**

BRASIL TERRA DE EXÍLIO: como a fuga de um território sob opressão modifica os quadros imaginários e intelectuais 413
Nadine Laporte
- AS COMUNIDADES IMAGINADAS E A LITERATURA DE TESTEMUNHO 430
Christian Dutilleux

CIRCULAÇÕES NA LÍNGUA E NOS TERRITÓRIOS DO OUTRO: a poética da hospitalidade em autores migrantes do Quebec	444
Maria Bernadette Porto	
ESTÉTICAS DO NOMADISMO: circulações transculturais e o exotismo da diferença	463
Ângela Maria Dias	
<i>PASSAGEIROS EM TRÂNSITO</i> , CONTOS PARA [NÃO] PERTENCER	480
Renata Flavia da Silva	
<i>LA NOCHE DE TLATELOCO E 1968, O ANO QUE NÃO TERMINOU</i>	497
Livia Reis	
“BEM QUE EU ME LEMBRO”: o realce de Gil	517
Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes	
CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRESENTE, O PASSADO E O FUTURO DO TEATRO BRASILEIRO	537
André Dias	
AS REGRAS DAS ÁGUAS E AS REGRAS DA TERRA: a migração contemporânea nos filmes <i>Bem-vindo</i> e <i>Terra firme</i>	556
Stefania Chiarelli	
SOBRE OS AUTORES	571
ÍNDICE	581

Apresentação

Existe uma tradição no Ocidente de considerar os territórios, especialmente aqueles que se configuraram como « nacionais », como base para a produção de um tipo de conhecimento que associa populações humanas (e suas produções artísticas e culturais) a áreas delimitadas. No entanto, hoje há também uma preocupação cada vez maior com a circulação de pessoas e ideias entre os diversos espaços do globo, colocando em perspectiva interrelações em uma escala mais planetária, sem necessariamente considerar apenas um suposto « ponto central » a partir do qual a perspectivização se dará. Nesse quadro, é cada vez mais importante investigar como se configuram as representações e imaginários das populações e de seus movimentos e que questões estão envolvidas nessa configuração.

Na circulação de pessoas, línguas e ideias, que representações e imaginários - de « aqui » e de « outro lugar », de « nacional » e « estrangeiro », de pertencimento ou não pertencimento identitário e linguístico, de estabelecimento de fronteiras - se manifestam? De que maneiras são problematizados em diferentes disciplinas universitárias? Como, na contemporaneidade, estas indagações permitem a produção de perspectivas inovadoras sobre movimento de ideias, línguas e populações (migrações/imigrações) e estabelecimentos de limites e fronteiras? Que atribuições de sentido são conferidas às representações e imaginários nas diferentes disciplinas e perspectivas epistemológicas? Que modos históricos de produzir sentido geraram representações e imaginários em determinados territórios? Como esses modos impactam a transformação da experiência social em produtos discursivos, artísticos, literários e culturais?

Tendo em vista a abrangência do assunto, e as variadas opções dos pesquisadores em explorá-lo, os organizadores decidiram

agrupar os textos por afinidades temáticas, dividindo-os por quatro seções, para estruturar melhor a diversidade de conteúdo do volume.

A primeira seção, intitulada *Culturas plurais: por uma circulação de ideias e de formas*, abre-se com a ideia de “novo-mundismo” e do olhar vertical imposto pelas metrópoles às nações “selvagens” – que imagens são veiculadas e qual é o lugar ocupado pelo outro? Vários artigos questionam também a noção de herança, através de mitos, símbolos, e transmissão de saberes, livros, documentos, ou objetos de arte – como os textos literários dizem e se apropriam da herança colonial? que marcas existiram e existem do sonho da descoberta e de cidades paradisíacas? Mas as ideias que circulam podem também fazer parte de estratégias manipulatórias, e é assim que essa primeira parte termina com um estudo sobre as *falsas evidências científicas* que habitam as mídias atuais.

A segunda seção, *O mesmo e o outro: por uma circulação das vozes literárias*, reúne textos que tratam de questões linguísticas e de afirmações de singularidades textuais. Nesses artigos vemos que são os artistas e os criadores que percebem mais facilmente, e de forma visionária, os movimentos de territórios e fronteiras. A análise destas vozes singulares nos permite entender de uma forma mais aguçada o que está em jogo nestas metamorfoses.

Na seção *Terra e memória: por uma circulação das utopias* encontram-se artigos que propõem viagens em terras amazônicas. Entre estudos sobre os romances geográficos franceses, análises das obras de Márcio Souza, Barros Ferreira, Daniel da Rocha Leite, ou da correspondência de Mario de Andrade, os textos aqui reunidos exploram imaginários que oscilam entre fascínio e medo do “inferno verde” indomável e para sempre utopicamente virgem e (in)descoberto.

Na quarta e última seção, *Exílios, rupturas e nomadismos*, o leitor encontrará artigos que analisam escritas de testemunho, ligadas à fuga de um território hostil; ou ainda escritas migrantes que dizem e traduzem o deslocamento geográfico e linguístico daquele

que se movimenta. Um movimento que busca o exótico, ou, num sentido contrário, mais introspectivo, que busca incansavelmente a compreensão de si mesmo ou de uma nação em construção. São também abordados aqui os movimentos (literários, linguísticos, musicais, teatrais ou ainda cinematográficos) impostos por regimes repressivos passados e atuais, e as criações que deles resultam.

Este segundo livro, cujo eixo principal é a circulação trans-cultural de elementos derivados de imaginários e representações territorializadas em diferentes lugares, regiões, países, abordada a partir de perspectivas interdisciplinares, dá seguimento às questões do volume anterior, publicado na França, com o título *Dialogues France-Brésil: circulations, représentations, imaginaires* (Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2018) e no Brasil, com o título *Diálogos França-Brasil, circulações, representações, imaginários* (Rio de Janeiro: Makunaima, 2019), e é fruto de uma colaboração entre a *Université de Pau et des Pays de l'Adour* (laboratoire *Alter* & UMR *TREE*), e a Universidade Federal Fluminense (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem), incluindo pesquisadores de outras universidades da França e do Brasil.

11

Boa leitura !

José Luís Jobim

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Eden Viana Martin

Nadine Laporte

Entre a falta e a aclimação: modos de ver o comparatismo

José Luís Jobim

Em 2020, publiquei um livro que foi objeto de amplo debate, inclusive no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, naquele ano. Neste breve texto, resumirei alguns dos argumentos centrais da obra e depois responderei a algumas das questões que foram levantadas neste debate.

O livro evoca em seu título duas disciplinas acadêmicas, Literatura Comparada e Literatura Brasileira, mas parte da famosa observação de Antonio Candido: “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (Candido, 2004, p. 230), buscando demonstrar que a observação pode ser estendida a outras literaturas nacionais. Para fundamentar meu argumento, voltei ao passado, a fim de recuperar o que chamei de *Novo Mundismo*. Utilizei esta expressão para designar uma certa representação do *Novo Mundo*¹, elaborada desde o século XVI a partir de uma perspectiva basicamente eurocêntrica.

O *Novo Mundismo* atribuiu sentidos não somente à natureza, mas a uma série de outras coisas. A sua descrição de territórios, populações, flora, fauna, minerais e outros também atendeu a interesses de quem tinha ou desejava ter poder sobre estes, de quem queria « conhecê-los » de um modo « objetivo », qualificável, mensurável e transmissível como « saber ». Os ameríndios, por exemplo, foram descritos em comparação explícita ou implícita com os europeus, gerando dicotomias que terão efeitos sociais de longa

¹ Expressão, aliás, criada por europeus, para qualificar territórios que só eram “novos” para quem não se encontrava aqui antes das “descobertas”.

duração (civilizado/selvagem, vestido/nu, cristão/pagão, racional/irracional etc.), e classificações raciais derivadas do encontro entre brancos e ameríndios: na América do Sul, quanto mais «espanhol» ou «português», melhor colocado o indivíduo se situava na escala de classificação. No sistema colonial, os fundamentos do *Novo Mundismo* foram elaborados a partir do olhar da matriz, e depois transmitidos como conhecimento, sendo confirmados por instrumentos mais (ou menos) explícitos de imposição, para assegurar sua reprodução e controlar suas possíveis alterações. Além da expressão *Novo Mundismo*, também utilizei as expressões *teorias da falta* e *teorias da aclimatação*.

As *teorias da falta* implicavam uma estruturação etnocêntrica de saberes que, alegando dar a conhecer a “nova realidade” presente no Novo Mundo, de fato criavam representações dos territórios e povos colonizados, a partir de modos de ver oriundos do “Velho Mundo”. Assim, através de um olhar comparativo, em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu, produziram-se julgamentos sobre o Novo Mundo, nos quais se utilizava a Europa como padrão para avaliar o que se encontrava. Se não existisse no Novo Mundo algo que no Velho Mundo era considerado relevante, então essa ausência era considerada uma *falta*:

As *teorias da falta* estão presentes desde as observações iniciais dos colonizadores, que consideraram a língua indígena como *sem fé, nem lei, nem rei*, porque não possuía os fonemas /f/, /l/ e /r/. Eles concluíram que a *falta* dos fonemas implicava a *falta* de referentes indispensáveis na Europa da época: *fé, lei e rei* (Mariani, 2018). Essas *teorias da falta* permaneceram presentes no século XIX, mesmo em autores declaradamente favoráveis ao Novo Mundo, como o francês Ferdinand Denis (1798-1890), que não só elaborou comparações Europa-Brasil, mas também prescrições sobre como produzir literatura nas Américas, a partir da *cor local*. As *teorias da falta* presumiam que determinado elemento, considerado importante no país eu-

ropeu de origem, deveria constar do novo domínio. A ausência deste elemento era vista como *falta*, seja por ser ele considerado relevante no mundo europeu, seja por simplesmente existir naquele mundo, que era usado como base para o comparatismo. (Jobim, 2020, p.12)

De todo modo, *falta* é direta ou indiretamente uma palavra-chave do *Novo Mundismo*, pois alude ao que está *presente* na matriz colonial, mas *ausente* no Novo Mundo, e aos efeitos de sentido derivados disto. Em vez de pensar a *presença* de outros elementos na colônia que estavam *ausentes* na matriz, e que constituíam marcas da *diferença* em relação a esta matriz, o *Novo Mundismo* frequentemente preferia enfatizar a *falta* com o sentido de inferioridade, de atraso, de incompletude, ou qualquer outra coisa do mesmo âmbito de sentido.

No entanto, como já questionou minha colega e amiga da Universidade Federal Fluminense, Maria Elizabeth Chaves de Mello, em mesa redonda sobre este meu livro, também se poderiam interpretar certos elementos de representação europeia das Américas (rios caudalosos, natureza majestosa, indígenas não “corrompidos” pela civilização), como sendo uma espécie de contrapartida das *teorias da falta* na Europa ou como uma espécie de *teoria da abundância* (ou do *excesso*) nas Américas. Mariani (2018) já assinalou a presença dessa ‘teoria da abundância’ desde os relatos dos cronistas, nos séculos XVI e XVII, como uma espécie de “propaganda”, de publicidade sobre as terras descobertas, para que colonos se motivassem a vir com o sonho de fazer fortuna: as galinhas seriam mais gordas, as águas dariam feição melhor para as mulheres etc. Duas décadas depois da independência, Gonçalves Dias escrevia, fazendo uma comparação entre Brasil e Portugal, em 1843:

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,

Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

No entanto, podemos lembrar que esta abundância natural era também apresentada como um sintoma de condição “primitiva”, “incivilizada” ou coisa parecida. Não é por acaso que Ferdinand Denis (1826, p. 523) cita Humboldt, afirmando que a influência da natureza é maior quanto mais distante se está da civilização. Ou seja, excesso de natureza pode ser *falta* de civilização.

De fato, uma das dicotomias criadas pelo *Novo Mundismo* é civilizados *versus* primitivos/selvagens. Faz parte dos modos de conhecer e controlar o Novo Mundo, atribuindo um sentido « objetivo » aos territórios, às populações, à flora e fauna.

De fato, o que a História nos mostra é que foi construída uma representação do Novo Mundo a partir de uma perspectiva eurocêntrica, que será depois internalizada pelas gentes das Américas, transformando-se em elemento estruturador do poder nos países pós-independentes. Assim, quando Ferdinand Denis, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e outros autores europeus prescrevem que os escritores das Américas devem tematizar a natureza local, poderíamos nos perguntar se esta proposta de cor local é de fato favorável aos locais. Por essa e outras razões, assinalei que Machado de Assis e Jorge Luís Borges, dois dos autores mais destacados da América do Sul, em suas respectivas épocas, fizeram críticas à adoção pelos escritores brasileiros e argentinos desta proposta:

Em 1873, (...) em ensaio intitulado “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, Machado de Assis produziu argumentos que, embora aceitem a ideia de cor local como possibilidade, consideram não ser condição necessária e suficiente, para um escritor ser visto como brasileiro, que ele tenha de tratar de coisas do país, e muito menos que tenha obrigatoriamente de produzir descrições de lugares, habitantes, natureza nacionais: “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos

nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade do vocabulário e nada mais.” (Jobim, 2020, p. 27)

Já no século XX, Jorge Luís Borges, escritor que foi reiteradamente atacado por seus colegas argentinos porque não se empenhava em incluir a “cor local” em seus escritos, responde a estes colegas com ironia. Em um texto intitulado “O escritor argentino e a tradição”, chama a atenção deles para o fato de que a proposta de adotar a “cor local” como projeto literário era... estrangeira:

...no sé se es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. *El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.* (Borges, 1957, p. 156, grifos meus)

(...não sei se é necessário dizer que a ideia de que uma literatura deve definir-se pelos traços diferenciais do país que a produz é uma ideia relativamente nova; também é nova e arbitraria a ideia de que os escritores devem buscar temas de seus países. Sem ir mais longe, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe tivesse negado seu direito ao título de poeta francês por haver buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare teria ficado assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha direito a escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocés. *O culto argentino da cor local é um culto europeu recente que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser estrangeiro.*)

Em contraste ou oposição às *teorias da falta*, desenvolveram-se outras teorias, a partir do século XIX. A mim particularmente interessam as *teorias da aclimatação*, que levam em consideração o fato de que os elementos “externos”, ao desembarcarem no Novo Mundo, se modificam. O termo *aclimatação* eu tomei de empréstimo a Machado de Assis, que publicou, na *Gazeta de Notícias*, entre 1883 e 1886, sob o pseudônimo *Lelio*, na seção “Balas de estalo”, uma série de pequenos textos. Segundo *Lelio*, mesmo aquilo que no Brasil parece ser a *mesma coisa* do local de origem pode transformar-se em outra coisa, em função da *aclimatação*:

–Você repare que cada coisa tem o seu nome; mas o mesmo nome pode não corresponder a coisas ou pessoas semelhantes. Quiosque, por exemplo. Lá fora, o quiosque é ocupado por uma mulher que vende jornais. Cá dentro é o lugar onde um cavalheiro vende bilhetes de loteria e cigarrinhos de palha nacional. Nome idêntico, coisas diversas, lei de aclimatação. (Assis, 1998, p. 228)

18 As *teorias da aclimatação* pressupõem que, quando um elemento circula de um lugar para outro, ao ser internalizado no outro lugar, ele passa por uma transformação, por uma alteração de seu sentido “original” a partir de sua *aclimatação* em um contexto diferente de sua origem. Como se sabe, a partir do século XX, há gerações de autores latino-americanos que elaboraram diferentes *teorias da aclimatação*: Pedro Henríquez Ureña, Fernando Ortiz Fernández, Angel Rama, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Benjamin Abdala Jr., João Cezar de Castro Rocha.

Se tivéssemos de comparar as *teorias da falta* com as da *aclimatação*, poderíamos dizer que, enquanto nas *teorias da falta* se valorizava a *reiteração* do que existia na Europa, nas *teorias da aclimatação* se valorizava o *contraste*, porque elas chamavam a atenção para as modificações “locais” pelas quais os elementos vindos de fora passavam, sob a influência do novo meio, adaptando-se ao novo contexto.

No caso de países pós-coloniais, como disse meu amigo e colega Kenneth David Jackson, colocavam-se também questões de autenticidade cultural, identidade nacional, luta contra o colonialismo, como supostas metas para alcançar a “individualidade” da nação, em face da antiga matriz ou de outras nações. Por isso, David fez uma série de indagações, derivadas da leitura de meu livro: –Onde terminaria a herança cultural colonial e começaria a “voz própria” dos independentes? A literatura brasileira sempre foi comparada porque é diferente ou porque a sua expressão é múltipla? E não é esta a condição de muitas outras literaturas nacionais também?

Para mim, a resposta à última pergunta seria *sim*, e o meu argumento, construído em cima da frase de Antonio Candido (“estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” [CANDIDO, 2004, p. 230]) é que esta é uma condição mais comum, embora eu me abstenha generalizá-la para todas as literaturas, até porque não conheço todas.

A minha colega e amiga da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Maria Alice Gonçalves Antunes, também no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada em 2020, lembrou-me a importância da tradução, para a circulação da literatura entre nações, trazendo à baila que Susan Bassnett (2017) já havia afirmado serem os estudos de tradução historicamente conectados desde o início com a transmissão de textos literários. De fato, não se pode ignorar que o próprio uso de designações disciplinares como *Littérature Generale et Comparée / General and Comparative Literature*, nas quais “literatura geral” não é a nacional, implica a presença e circulação de literaturas “estrangeiras” em sistemas literários nacionais nos quais esta presença e circulação dependia da tradução.

Se hoje em dia a pesquisa sobre a história cultural da tradução está ganhando terreno na Literatura Comparada e na *World Literature*, a partir do interesse no movimento de textos através

de fronteiras linguísticas e culturais, não há dúvida de que isso está ligado também ao passado, como pensava Bassnet.

No século XIX, o primeiro periódico de Literatura Comparada, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, fundado em 1877 por Hugo Meltzl e Samuel Brassai, já colocava a tradução como elemento incontornável, que faria par com o *poliglotismo*. Embora o periódico aceitasse submissões em português alemão, francês, inglês, italiano, espanhol, português, holandês, sueco, islandês e húngaro, seus editores tinham consciência de que estas línguas não davam conta de todas as literaturas, sendo necessário incluir também a tradução no horizonte de suas preocupações. Como curiosidade, na lista de línguas para submissões daquele periódico, podemos já identificar algumas das que hoje são vistas como “mais centrais”, no sentido de que textos traduzidos para estas línguas têm a possibilidade de alcançar públicos mais amplos, ou mais geograficamente diversificados.

Como já assinaléi (Jobim, 2020), Hugo Meltzl já enunciava naquele século um ponto que seria adotado como uma espécie de “princípio básico” por um ramo do comparatismo no século XX: o comparatista deve ser capaz de ler os textos comparados em suas línguas originais. No entanto, também admitia a possibilidade de acesso a textos literários através de traduções.

Em relação àquele “princípio básico”, ao escrever seu relatório para a *American Comparative Literature Association*, em 1965, Harry Levin admitia a possibilidade de haver cursos de Literatura Comparada que, além dos textos nas línguas originais, incluíssem alguns traduzidos, especialmente de “línguas mais remotas”². No caso de Levin, “mais remotas” provavelmente significava línguas “distantes” das que ele considerava “mais centrais”. Assim, a tradução de textos de uma suposta periferia de “línguas remotas” para um suposto núcleo de “línguas mais centrais” seria aceitável, talvez

2 In: BERNHEIMER, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Johns Hopkins University Press, 1995. P. 23.

porque pouparia o comparatista idealizado por Levin de ter de dominar uma língua “mais remota”.

Levin parece não ter levado muito em conta que a própria tradução e circulação de um texto traduzido em línguas “mais centrais” não é resultado apenas de mérito ou prestígio deste texto em seu ambiente e língua originais, nem de um alegado valor textual “intrínseco”. De fato, traduzir um texto de uma língua “mais remota” para outra “mais central” é consequência de uma série de fatores, entre os quais o grau de relevância do seu tema para cada um dos lugares nos quais o texto traduzido vai circular – sendo a relevância avaliada pelos valores predominantes nestes lugares.

Se tomarmos como exemplo a obra de Milton Hatoum, um dos romancistas contemporâneos mais traduzidos para outras línguas, podemos visualizar mais claramente alguns destes fatores. Como eu já assinalei anteriormente (Jobim, 2020 a), Hatoum teve várias obras traduzidas para a língua inglesa - uma língua “mais central” que não só abrange internacionalmente um grande número de leitores, mas também serve de base privilegiada para traduções em outras línguas: *The Brothers* (Dois irmãos); *Orphans of Eldorado* (Órfãos do Eldorado); *Ashes of the Amazon* (Cinzas do norte); *Tale of a Certain Orient* (Relato de um certo Oriente). Todos estes livros, de uma maneira ou de outra, tematizam a região amazônica, região de origem do autor, que é também foco de vivo interesse de movimentos internacionais ecológicos e ambientalistas muito populares. Isso explica por que o tradutor de *Cinzas do norte* fez questão de tirar qualquer possível ambiguidade na tradução do título, substituindo *norte* por *the Amazon*. Para o leitor brasileiro, *norte* já remeteria à região amazônica, mas o tradutor escolheu tornar mais claro ao leitor anglófono que o título da obra tinha como referente a Amazônia.

Além da referência àquela região, Hatoum se beneficiou da onda multiculturalista internacional, ao explorar o universo de imigrantes árabes que tentam adaptar-se ao contexto “estrangeiro”.

Sobre este assunto, nosso colega Wail Hassan, da Universidade de Illinois, tem feito um grande trabalho, ao desenvolver sua pesquisa sobre como se representam os imigrantes árabes no Brasil, desvendando os modos diferentes de representação deles, segundo suas origens ou religiões (Hassan & Lima, 2020). Trata-se de um comparatismo em que Hassan se concentra mais nas relações laterais sul-sul do que nas verticais sul-norte, e propõe um comparatismo que estaria mais alinhado com Boaventura de Souza Santos e sua epistemologia do sul.

De fato, se fôssemos detalhar a contribuição árabe ao caldo cultural ibérico que chegou às Américas, haveria muito o que dizer. Seria possível, por exemplo, começar na própria península ibérica, com a contribuição árabe lá, que chegou até o Brasil com a expansão colonial portuguesa. Essa contribuição incluiu até elementos “europeus” que circularam no Velho Continente graças a intelectuais árabes.

Um exemplo anterior à chegada dos portugueses e espanhóis às Américas é o comentário de Averrois sobre a *Poética* de Aristóteles, que teve ampla circulação na Europa. Segundo Rebeca Gould (2014), até o Renascimento, o *comentário* de Ibn-Rušd (Averrois) teria sido o principal veículo pelo qual esta obra de Aristóteles se divulgaria na Europa. O *comentário* de Averrois teria sido traduzido ao latim em 1256 por Hermannus Alemannus, com auxílio de “sarracenos” de Toledo, e o prestígio de tal comentário seria comprovado pelo fato de que a tradução latina do original árabe feita em 1256 teria sobrevivido em vinte e quatro cópias manuscritas, ao passo que a tradução de 1278 da *Poética* grega de Aristóteles em somente duas.

No caso de Averrois, em pleno século XVIII, o jesuíta Juan Andrés y Morell, lhe dá crédito por manter em circulação o pensamento aristotélico, apesar de fazer coro à suposta “má interpretação de Aristóteles” pelo escritor árabe:

Qué desgracia para los siglos posteriores el tener solo por intérpretes de la doctrina de Aristóteles, y por guías de los filósofos

estudios á Averroes, Avicena, Abu-Beker, ó Aben Pace, y á otros árabes! Pero sin embargo debemos profesar á estos um grato reconocimiento, porque solo de sus libros sacaron nuestros mayores alguna vislumbre de la doctrina de Aristóteles, y entraron em deseo de adquirir de ella mayores luces. (Cap. I, V. 3, p. 167)

(Que desgraça para os séculos posteriores só ter por intérpretes da doutrina de Aristóteles e por guias dos estudos filosóficos a Averróis, Avicena, Abu-Beker, ou Aben Pace, e a outros árabes! No entanto, devemos dar-lhes um grato reconhecimento, porque nossos maiores tiraram somente de seus livros algum vislumbre da doutrina de Aristóteles, e ficaram com desejo de adquirir maiores luzes dela, e de aprofundar-se na filosofia.)

Juan Andrés y Morell, foi famoso no século das luzes, por sua obra *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782-1799), traduzida para o espanhol dois anos depois da publicação em italiano e que traz como traço diferencial exatamente o registro (em vez do apagamento) da contribuição árabe à própria cultura europeia, ainda que lhe faça muitas restrições. Avançando para o século XIX, não é à toa, também, que Ferdinand Denis, falando de Portugal no século XV, também atesta a presença árabe lá:

(...) quoique les monuments littéraires qui nous sont parvenus soient peu nombreux, ils attestent suffisamment les communications qu'on avait eues précédemment avec les Arabes, elles avaient donné à la littérature et aux arts une foule de mots qui se sont modifiés pour la plupart, et qui étaient plus nombreux encore. (Denis, 1826, p. 25-26)

([...] embora os monumentos literários que chegaram até nós sejam poucos em número, eles atestam suficientemente as comunicações que tivemos anteriormente com os árabes - elas deram à literatura e às artes uma série de palavras que se modificaram na maior parte, e que eram ainda mais numerosas.)

Uma outra questão presente em meu livro, e apontada como relevante no Congresso 2020 da ABRALIC por meu colega e amigo da Universidade Federal Fluminense, André Dias, no caso da América do Sul, em geral, e do Brasil, em particular, é a do comparatismo no Cone Sul. De fato, chamei a atenção dos leitores sobre a importância de um trabalho comparativo entre as narrativas (testemunhais, autobiográficas, autoficcionais, ficcionais etc.) referentes ao período das ditaduras militares na América do Sul (Jobim, 2020). Essas narrativas foram produzidas no Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai, e são relevantes de serem estudadas, difundidas e valorizadas por várias razões, embora não ocupem um lugar de destaque no cânon. A primeira razão é que são parte da construção de uma memória social sobre as formas de violência de Estado. Nelas se encontram representações de desrespeito aos direitos humanos, incluindo a tortura, a eliminação física dos opositores a regimes ditatoriais, e o impacto nas vidas das famílias atingidas pela violência, entre outros elementos relevantes. Se, por um lado, há uma contribuição a ser dada em nível do levantamento, análise e interpretação dos elementos retóricos que estruturam a representação da violência, por outro lado a própria elaboração dessa representação pelos autores ajuda e refletir sobre o passado recente na América do Sul.

24

No caso do Brasil, são ainda mais relevantes porque foi concedida uma anistia geral aos torturadores e assassinos que atuaram no aparelho do Estado. E até hoje não se elaborou uma estratégia estatal consistente para disseminar informações sobre os males que a violência institucionalizada em regimes autoritários produz, a fim de que ela não se repita para as novas gerações – algo assemelhado à estratégia estatal adotada, por exemplo, na Alemanha após o regime nazista, em que as novas gerações receberam, inclusive no sistema educacional, ampla informação sobre os horrores daquele regime. Um trabalho comparatista sobre narrativas que tematizam o período das ditaduras militares na América do Sul certamente teria

de dar atenção à forma (gêneros e modelos textuais, por exemplo) e ao conteúdo (sentidos elaborados pelos autores, por exemplo), poderia gerar uma oportunidade de trabalho transdisciplinar e seria relevante como contribuição para que se (re)conheça um passado que não se quer repetir, e para que se criem representações transmissíveis dos horrores cometidos sob o manto de regimes autoritários. Evidentemente, em um quadro maior que o da América do Sul, esse tipo de narrativa poderia ser comparado com muitos outros, em diversas partes do mundo e em diferentes momentos históricos. Analisar criticamente a experiência configurada nessas narrativas pode contribuir para a busca, em cada contexto em que é feita a análise, de modos de lidar com os problemas do presente, respeitando os direitos humanos, com o objetivo de instituir formas mais adequadas de cidadania.

Outra questão interessante levantada sobre o livro é o papel das teorias sobre fonte e influência entre literaturas nacionais, ou entre autores e obras da mesma literatura. Na chave mais individual, poderíamos lembrar, sim, de Harold Bloom³, e pensar na angústia de um escritor em relação ao seu predecessor forte, no receio de estar sob a *influência* dele, e no medo de estar expressando algo que não seria «próprio» do escritor, mas sim herdado de seu predecessor forte. Eu já tratei disso⁴, na literatura brasileira, analisando a correspondência de Carlos Drummond de Andrade, Mário de

25

3 *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997.

4 Cf. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais. In: JOBIM, J. L. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013; JOBIM, J. L. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, Set 2017, no.68, p.208-226.; republicado em JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Makunaima/ Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

Andrade e Manuel Bandeira, nos anos 20 do século passado. Sob a designação de influência, estava em jogo uma certa suposição de que o “influenciado” se apropria de obra do “influenciador” nos termos em que esta foi elaborada anteriormente. A isso se acrescenta uma atribuição de inferioridade ao “influenciado”, por conta de sua presumida subalternidade em relação ao influenciador, bem como um pressuposto de que a posição de inferioridade só vai se alterar quando o “influenciado” ganhar “autonomia”, ou seja, não for mais influenciado por ninguém. Esta ingenuidade conceitual, além de ser utilizada para julgar a relação entre autores, também foi utilizada para julgar a relação entre literaturas nacionais, com todos os problemas que isto acarreta. Em nível do autor individual, a questão seria livrar-se do predecessor forte (do “pai”, em termos psicanalíticos), lutando pela originalidade e pela voz própria. No entanto, matar o pai, para Freud⁵, não significava somente liberar-se deste predecessor forte, mas também cultivar a admiração por ele depois de morto, festejando-o em culto.

26

A última questão dentre as que me foram formuladas no Congresso da ABRALIC em 2020 referia-se à minha menção ao artigo de Brunetière (1899, p. 62-66), no qual ele faz uma avaliação da crítica do século XIX, dividida entre o nacionalismo e o cosmopolitismo. Para Brunetière, o nacionalismo já seria uma reação ao cosmopolitismo, que estaria presente na interpenetração entre as várias literaturas e culturas. Esta interpenetração cosmopolita teria gerado, como contrapartida, um medo de perder o que se considerava mais “original” em cada literatura e cultura nacional, em função

⁵ “A psicanálise revelou-nos que o totem animal é realmente um substituto do pai, e isso realmente explica a contradição de que é normalmente proibido matar o totem animal, de que a sua matança resulta em um feriado, e de que o animal é morto e ainda assim pranteado. A atitude emocional ambivalente que hoje ainda marca o complexo paterno em nossas crianças e tão frequentemente continua na vida adulta também se estendeu ao pai substituto do totem animal.” (Freud, 1919, p. 182)

da presença de elementos “estrangeiros”. Ainda naquele Congresso, perguntaram-me: – Que medo é esse? Ainda persiste hoje? Como?

Para responder de modo breve, vamos recordar o que escreveu Anthony D. Smith, um estudioso e um adversário do nacionalismo: uma *nação* consistiria em uma determinada população humana que compartilha um território histórico, mitos e memórias históricas comuns, uma cultura pública de massa, uma economia comum e direitos e deveres legais comuns. Smith argumentava que uma das mais relevantes funções da identidade nacional é sua legitimação destes direitos e deveres, que de alguma forma definem os valores e o caráter das nações e refletem os antigos hábitos e costumes do povo: “O apelo à identidade nacional tornou-se a principal legitimação para a ordem social e a solidariedade hoje.” (Smith, 1991, p. 14-16)

Para Smith, identidades nacionais também teriam funções mais “íntimas” ou “internas” para indivíduos em comunidades. A mais óbvia dessas funções seria a socialização de cada um dos membros da nação como pertencente a ela, o que hoje seria alcançado pela educação compulsória de massa, através da qual se poderia inculcar um certo repertório de valores compartilhados e uma certa homogeneização cultural. Ele enumera o que considera “efeitos benignos do nacionalismo”: a defesa das culturas de minorias; o resgate de histórias e literaturas “perdidas”; a inspiração para renascenças culturais; a resolução de “crises de identidade”; a legitimação de solidariedade comunitária e social; a inspiração para resistir à tirania; o ideal de soberania popular e mobilização coletiva; a motivação para o crescimento econômico autossustentado (Smith, 1991, p. 18). No entanto, também podemos ver claramente hoje um de seus efeitos mais malignos: a captura do poder em estados-nação por grupos travestidos de “nacionalistas”, que professam ideologias de extrema direita, com pautas políticas intolerantes, segregadoras e xenóforas, reivindicando uma validade nacional (quando não universal...) para valores que correspondem apenas à sua agenda extremista.

Por outro lado, o que Brunetière no século XIX caracterizava como *cosmopolitismo* de certa maneira foi substituído pelo que, no século XX, se chamou *globalização*. Este novo termo tinha pelo menos dois sentidos extremamente opostos. O primeiro significava a valorização de possibilidades de colaboração, comércio, interculturalidade, entendimento e compreensão entre nações. O segundo significava a legitimação de um neocolonialismo econômico, político e cultural, através do qual comunidades nacionais deixariam de ter como um de seus corolários fundamentais uma certa soberania e autodeterminação, passando a submeter-se a outros interesses “globalizados”, em relação aos quais os seus seriam vistos como subalternos ou não-prioritários. Entre estes sentidos opostos, haveria uma série de nuances, é claro, mas, respondendo à questão que me foi dirigida, acho que o medo que persiste hoje quanto ao cosmopolitismo/globalização diz respeito principalmente ao segundo sentido, mas que os comparatistas investem mais no primeiro sentido.

28

De todo modo, creio que um dos aspectos mais importantes do comparatismo hoje é criar pontes que nos permitam atravessar fronteiras territoriais, respeitando as diferenças encontradas de cada lado das pontes, sem deixar de apostar no entendimento transcultural ou nas formas múltiplas de expressão e compreensão interliterárias, sempre em processo – e dependentes das ações que empreendemos para mantê-las ou alterá-las.

Afinal, como eu já disse (Jobim, 2020) a circulação literária e cultural não respeita fronteiras territoriais: para entender a configuração de sentidos em determinada literatura nacional, é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares e tempos; é necessário entender *se, quando, por que e como* os sentidos de fora circulam para dentro de um território nacional (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Balas de estalo*. Edição organizada e comentada por Heloisa H. Paiva de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.
- BASSNET, Susan. Preface. In: GENTZLER, Edwin. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York: Routledge, 2017.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Discussión*. Buenos Aires: Emecé, 1981. p. 267-275.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. La Littérature européenne au XIXe siècle. *Revue des Deux Mondes*, LXIXe anée, quatrième période, t. 156, 1899. pp 2-77.
- CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 229-233. (Originalmente publicado como: CANDIDO, Antonio. Palavras do homenageado. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais [...]*, v. 1. Porto Alegre: UFRS/ABRALIC, 1988).
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, 1826.
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*; Resemblances between the psychic lives of savages and neurotics. Authorized translation with an introduction by A. A. Brill. New York: Random House, s.d.
- GOULD, Rebecca Ruth. The *Poetics* from Athens to al-Andalus: Ibn Rushd's Grounds for Comparison. *Modern Philology*, vol. 112.1, 2014, pp. 1-24.
- HASSAN, Wail S. & Lima, Rogério. *Literatura e (i)migração no Brasil | Literature and (Im)migration in Brazil*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.
- JOBIM, José Luís. Representações da identidade nacional e outras identidades. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 185-197, 1. sem. 2006, p. 185-197.
- _____. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Makunaima/Editora da UFRR, 2020.

_____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

_____. Migrações políticas nas narrativas de Milton Hatoum e Godofredo de Oliveira Neto. *Revista Araticum*, v.21, n.1, 2020 a. <https://doi.org/10.46551/2179679320200008>

MARIANI, Bethania. *Colonização linguística e outros escritos*. New York: Peter Lang, 2018.

Mesa redonda da ABRALIC, com Nabil Araújo, Kenneth David Jackson, Maria Elizabeth Chaves de Mello, Fábio Almeida de Carvalho, André Dias, Rogério Lima, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Roberto Mibielli, Wail Hassan. https://www.youtube.com/watch?v=7Aq_EOrjqfQ&t=4644s
Acesso em 29/12/2020

MORELL, Juan Andrés y. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Trad. de Carlos Andrés. Madrid: Antonio de Sancha, 1784-1806. V. 3

SMITH, Anthony D. *National Identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991.

Caliban e a representação da alteridade

Regina Zilberman

Ao sol, parece tão menos monstruoso. Eu com medo dele? Um monstro muito patético! O homem da lua? O mais desprezível e crédulo dos monstros! Belo gole. Monstro, assim que se faz!

Trínculo¹

No capítulo “O canibalismo como apropriação cultural: de Caliban ao *Manifesto Antropófago*”, do livro *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*, o autor, José Luís Jobim, examina a figura de Caliban, um dos antagonistas de Próspero, em *A tempestade*, de William Shakespeare, enquanto hipótese de representação do mundo bárbaro encontrado pelos europeus no Novo Mundo². Caliban, anagrama de canibal, demoníaco e selvagem, é o outro do civilizado.

O drama de Shakespeare narra os esforços da personagem principal, Próspero, exilado em uma ilha perdida no meio do oceano, para retomar o poder da cidade de Milão, de onde tinha sido expurgado após o golpe de estado protagonizado por seu irmão. Caliban, filho da bruxa Sycorax, é um dos residentes da ilha, assim como Ariel, e ambos são escravizados pelo estrangeiro que aporta lá.

Próspero detém poderes mágicos, bem como Ariel, o que não ocorre com Caliban. Cada uma dessas figuras manifesta uma aspiração distinta: Próspero almeja retomar as rédeas do governo de Milão, casar a filha Miranda com algum aristocrata continental e vingar-se do irmão golpista; Ariel sonha com a liberdade e aceita o comando do mago, desde que suas ações redundem em indepen-

31

1 Shakespeare, William. *A tempestade*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. p. 119.

2 Jobim, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: Circulações e representações*. Boa Vista: UFRR; Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

dência futura e a partida para algum lugar longe da ilha; Caliban, que se tem como dono primitivo do local onde se encontram todas as personagens, quer de volta o que considera seu – a propriedade sobre a ilha onde transcorre o enredo do drama.

Nem todas essas personagens têm peso igual na trama: Próspero ocupa o posto principal, Ariel é seu adjuvante, e Caliban, o antagonista sem qualquer chance de vitória, o que reduz sua participação no desenvolvimento das ações. Por sua vez, a relação entre os caracteres se constrói por oposições e alianças: Próspero e Caliban constituem o avesso e o direito de um mesmo desejo – o de posse sobre determinado território e de comando sobre ele; Ariel e Caliban corporificam dois tipos de comportamento, mostrando-se o primeiro cordato (ainda que astuto, quando negocia a liberdade com Próspero) e pleno de espiritualidade, enquanto o segundo traduz brutalidade e falta de sensibilidade, um ser telúrico dotado de linguagem crua e primitiva, enfim, um indivíduo com pouca inteligência e muita força física. As alianças reforçam as divisões propostas pelas oposições: Ariel associa-se a Próspero que, sendo o herói da peça, representa o bem; Caliban, a Trínculo, um mau caráter que só quer tirar vantagem da ingenuidade e estupidez do seu cúmplice.

32

Juntas ou separadas, Próspero, Ariel e Caliban alcançaram notoriedade na cultura ocidental, alterando-se a interpretação e a avaliação conferida a cada uma daquelas criaturas.

Caliban talvez seja a mais controversa, e José Luís Jobim, no capítulo mencionado, explicita a trajetória de sua composição. A chegada à América colocou navegadores e viajantes originários da Europa diante de rituais de canibalismo. No diário em que narra a primeira travessia na direção da América, Cristóvão Colombo refere-se à tradição da antropofagia. Jobim cita Pietro Martire d'Anghiera, que, em *De Orbo Novo*, descreve em detalhes o modo como aconteciam os protocolos de alimentação envolvendo seres humanos. No relato de suas viagens ao Brasil, Hans Staden completa

a apresentação de cerimônias similares com expressivas ilustrações, o que deve ter colaborado para o sucesso de seu livro entre o público leitor da segunda metade do século XVI.

Com o lançamento dos *Ensaíos*, de Montaigne, de 1580, cujo capítulo XXXI denomina-se “Dos canibais”, o canibalismo ultrapassou a fronteira da literatura de viagens, gênero que se excedia na combinação entre fatos comprováveis e o imaginário desencadeado pela descoberta da América, para a filosofia. Ressalte-se que a posição de Montaigne não coincide com a dos viajantes, até porque se vale do testemunho de uma pessoa que trabalhara em seus domínios, mas que, antes, “permanecera dez ou doze anos nessa parte do Novo Mundo descoberto neste século, no lugar em que tomou pé Villegaignon e a que deu o nome de ‘França Antártica’”³. Diante dos dados de que dispõe, afirma: “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (p. 261). Reconhece a prática da antropofagia entre os habitantes do Novo Mundo, bem como as diferenças que separam o “nós” e o “eles”: “em relação a nós são realmente selvagens, pois entre suas maneiras e as nossas há tão grande diferença que ou o são ou o somos nós” (p. 267). Porém, não apenas aceita as razões que levam ao canibalismo – trata-se de um “sinal de vingança” (p. 264) – como chama a atenção para o fato de que “os excedemos em toda sorte de barbárie” (p. 265). Conclui então que não há nada de mau nos hábitos dos chamados selvagens, a não ser o fato de que “essa gente não usa calças” (p. 269), isto é, anda desnuda.

William Shakespeare teria se inspirado nas sugestões daquele pensador para criar as personagens mágicas que povoam a ilha, so-

3 Montaigne, Michel de. *Ensaíos*. Tradução, prefácio e notas linguísticas e interpretativas de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961. Livro I, p. 258. As demais citações provêm desta edição, indicando-se as páginas onde se encontram.

bretudo a figura monstruosa e afásica que, filho de Sycorax, expulsa da ilha por Próspero, procura se vingar dos que o escravizaram. Caliban, contudo, não é um canibal; por outro lado, o dramaturgo inglês não se mostra compreensivo diante da personagem, ao contrário de Montaigne, que aceita as atitudes dos povos tidos como primitivos, tomando-as como parte de um comportamento distinto daquele a que os europeus estavam habituados e até justificando seus atos. O ensaísta francês questiona a extensão do conceito de barbárie; Shakespeare estabelece um corte profundo entre o supostamente civilizado e o selvagem, ainda que reconheça a presença da magia e da feitiçaria nos dois casos.

Mais do que nos canibais de Montaigne, é no Caliban de Shakespeare – e, sobretudo, dos autores das narrativas de viagem que, no século XVI, introduziram o Novo Mundo ao leitor europeu – que se estabelece a associação entre os nativos americanos estigmatizados como selvagens e práticas consideradas bárbaras e primitivas.

34

Não é de todo certo que a adoção do substantivo próprio Caliban se deva à leitura de Montaigne por Shakespeare; mas decorre provavelmente do conhecimento, pelo dramaturgo, das visões sobre a América difundidas desde o século XVI, incluídas aí as incursões dos súditos de Elizabeth I às terras da Virgínia.⁴

A figura de Ariel pode ter nascido, por outro lado, da imaginação do autor de *A tempestade*. O nome, Ariel, provém do hebraico “arie”, que significa leão – ou, eventualmente, “leão de fogo”, considerando o sufixo “el”. Mas é pouco provável que o bardo inglês soubesse hebraico, sendo mais verossímil que extraísse a denominação do adjuvante de Próspero das possibilidades da palavra “air”, já que aquela criatura não é apenas um ser dotado de propriedades mágicas, mas também aladas.

4 Cf. Ricupero, Bernardo. *A tempestade e a América*. Lua Nova, São Paulo, 93: 11-31, 2014.

Foi nessa última condição que se perpetuou a compreensão de Ariel como personagem: um ser espiritual e puro, que alcança a liberdade por força de sua fidelidade ao invasor. A última virtude não é tão evidente na peça de Shakespeare, já que Próspero negocia habilmente a libertação do servo. Mas Caliban invariavelmente conspira contra o mago ocupante da ilha que julga ser sua, de modo que seu avesso acaba por se revestir de qualidades e méritos a que, originalmente, talvez não fizesse jus.

De certo modo, o primeiro explica-se pelo segundo, e vice-versa, o que os torna uma unidade inseparável, ainda que contraditória e ambígua. É sob este prisma que alcançam a dimensão do símbolo, servindo para traduzir situações ou problemas que transcendem sua natureza primeira.

A passagem das criaturas ficcionais, inspiradas por fatos históricos e pela circulação do novo imaginário desencadeado pela chegada dos europeus ao Novo Mundo, para o plano do simbólico ocorre sobretudo a partir do século XIX, à época do Romantismo. A obra de Shakespeare é “descoberta” pelos europeus do continente, e *A tempestade* é um dos textos preferidos de artistas, filósofos e intelectuais do período. Bernardo Ricupero anota que, “desde o Romantismo, o ponto de vista de Próspero perde terreno para o de Caliban”. Informa também que “românticos, como August Wilhelm Schlegel, Samuel Taylor Coleridge e William Hazlitt, valorizaram a rebeldia de Caliban, vendo-o como um ser poético e nobre e até como o legítimo proprietário da ilha”⁵.

Embora ainda não seja atribuído a ele o papel de corporificar a América original, bárbara e em vias de ser colonizada (e “civilizada”), Caliban já dispõe de um reconhecimento que o coloca acima da condição de bestialidade de que estava revestido no drama de Shakespeare. É enquanto detentor do novo status que será referido

⁵ Ricupero, Bernardo. Op. cit.

por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, quando o autor confere ao par Ariel e Caliban a propriedade de sintetizar o dualismo da poesia de Alvares de Azevedo. O próprio poeta dá a pista para o historiador, no prefácio do volume dois de *Lira dos vinte anos*:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolfo, Figaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.⁶

O prefácio prossegue com a referência a vários autores europeus de muito prestígio; ao lado de Shakespeare e Cervantes, citam-se Goethe, Chateaubriand, Bocaccio, Rabelais, Musset, Homero. O repertório de leituras de Alvares de Azevedo parece extenso, ainda que Brito Broca duvide de que o poeta, bem como contemporâneos seus, tenha sido efetivamente conhecedor dos textos mencionados e de seus criadores⁷.

O par Ariel/Caliban representa, contudo, algo mais que a mera demonstração de erudição por parte do vate romântico; fundamenta sua poética e explica a organização de sua obra, repartida, digamos, entre o bem e o mal, a pureza e a devassidão. É o que motivou Candido a interpretá-la sob este prisma, removendo o entulho

6 Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Tomo 1, p. 203-204.

7 Cf. Broca, Brito. O que liam os românticos. In: _____. *Românticos, pré-românticos ultra-românticos: vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

historiográfico que soterrou a criatividade de Alvares de Azevedo com especulações sobre seu lugar na poesia nacional ou o tipo de Romantismo que praticava:

Não é possível descrever com maior consciência a própria obra, nem resolver de antemão problemas que os críticos futuros removerão sem a menor necessidade – como o de saber se é sincero no satanismo ou experiente nos desregramentos que canta.⁸

Caliban torna-se uma chave de interpretação – uma entidade metalinguística, identificada por Antonio Candido, ao examinar a produção de Álvares de Azevedo. É igualmente sinal da maturidade do artista, capaz de perceber as nuances da própria obra. E redundante na reabilitação da personagem de Shakespeare, capacitada a traduzir de modo sintético e compreensível a natureza de sua criatividade. Na *Formação da literatura brasileira*, Candido detecta o modo como Azevedo entende as duas linhagens de seus versos, convertendo-as em metodologia ou princípio de organização do tipo de historiografia que propõe em seu livro.

Na condição de personagem, Caliban reaparece no *Macário*, quando, em meio à enxurrada de autores lembrados pelo narrador, sejam clássicos (Marlowe, Calderon, Lope de Vega, Goethe) ou contemporâneos (Dumas, Hoffmann, Byron), é associado a Satã, a criatura demoníaca que acompanha o protagonista do drama poético em sua viagem onírica pelo universo.

O *Macário* traz reminiscências do *Fausto*, de Goethe, nas cenas em que o herói da tragédia alemã é conduzido por Mefistóteles a conhecer as maravilhas do mundo antigo e moderno. Em dado momento da trama, Macário quer conferir se o companheiro é mesmo Satã, dados seu refinamento e cultura. Pergunta-lhe então se ele é “mesmo Satã”, ao que esse responde: “É nisso que pensa-

8 Candido, Antonio. Alvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. 2. ed. revista. São Paulo: Martins, 1964. V. 2, p. 176. Grifo do A.

vas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Caliban, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa!”⁹

A declaração encaminha para a representação que Caliban passa a incorporar enquanto uma das possibilidades do demônio, compreendido como um ébrio nu que cheira a enxofre. É, pois, um transgressor – um ser que desafia a ordem vigente e o bom-mocismo, aplicável à definição de Macário, um insubordinado. Mas mostra-se igualmente um criador, razão por que se apresenta, desde a *Lira dos vinte anos*, como uma das possibilidades de encarnação do artista. Ao transformá-lo em um de seus pseudônimos, Coelho Neto dá continuidade à trajetória que se desenha, multifacetando a personalidade do ente imaginado por William Shakespeare.

Coelho Neto utiliza o pseudônimo primeiramente em suas contribuições à *Cidade do Rio*, periódico dirigido por José do Patrocínio. Em 10 de março de 1888, Olavo Bilac, assinando como Puck, introduz Caliban, ao lado de Ariel, como os novos responsáveis pela coluna até então aos seus cuidados. Ao fazê-lo, Bilac identifica como

38 compreende as duas personagens:

Vou dar uma volta pelo mundo da lua.

Nada perdem os leitores com a minha retirada. Deixo em meu lugar dois bons substitutos: Ariel e Caliban.

Um, o espírito risonho, outro, o austero pessimista ríspido; um, a cavatina, outro o regougo; um a luz, outro a sombra.¹⁰

A partir deste ponto, Coelho Neto assume a identidade literária de Caliban e de Ariel, apresentando-se ora como o primeiro,

9 *Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Tomo 2, p. 225-226.

10 Puck [Olavo Bilac]. Do azul. Cidade do Rio. Ano II, n. 56, p. 2. Rio de Janeiro, 10 de março de 1888. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pasta=ano%20188&pesq=Puck&pagfis=532>. Acesso em: 27 nov 2020.

ora como o segundo. Assim, em crônica do final de maio de 1888 intitulada “Lira americana”, relativa à recente geração de poetas, Ariel oferece renovada descrição de Caliban, colocado, como nas situações anteriores, em oposição a seu par:

Caliban vive mais intimamente com a natureza do que Ariel.

.....

Caliban perambula pensativo pela floresta abstrusa, tem ódios que rodopiam dentro do coração, tem saudades que gemem dentro de seu peito.

.....

É um espírito sofredor – síntese da agonia, o pessimismo rudimentar, o ódio encarcerado.

Ariel, mal consegue a sua liberdade, salta para o dorso do morcego e some-se no azul, cantando, para todo o sempre.

Caliban fica na terra, preso à floresta como Quasímodo à torre, amando silenciosamente como o filho da cigana, o mísero aborto da feiticeira.¹¹

39

O Caliban de Coelho Neto é duplo: constitui uma das suas personas literárias, mas também uma personagem independente, a quem o cronista se refere em terceira pessoa. A essa figura Neto confere um perfil melancólico, ainda que obtuso e fisicamente deformado, haja vista a comparação com Quasímodo, o Corcunda de Notre Dame na caracterização de Victor Hugo.

Porém, mais interessante que o Caliban personagem, herdeiro da tradição romântica que amenizou os traços primitivos da figura criada por Shakespeare, é o Caliban autor, que assina textos licenciosos, sobretudo no período em que o escritor colabora com o

11 Ariel [Coelho Neto]. Lira americana. Cidade do Rio. Ano II, n. 121, p. 1. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1888. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=Caliban&pagfis=757>. Acesso em: 12 out 2020.

periódico *A Bruxa*. Os textos primeiramente difundidos nesse jornal migravam para *O Filhote*, suplemento publicado na primeira página da Gazeta de Notícias. Em um deles, “A vara de condão”, narra-se a história da filha de um sultão que vivia “os dias encerrada, sem dizer palavra, sem fazer um gesto, muda, imóvel, melancólica...”, até que é apresentada ao um “formoso médico”, capacitado a curá-la. Para alcançar esse resultado, bastava a ele “passar uma noite na câmara da princesa”, o que resulta no restabelecimento da jovem. Diante do resultado, o sultão indaga ao médico qual teria sido “o segredo da sua medicina”¹²:

- Senhor, disse o moço do Himalaia, tudo está em uma vara de condão que me deu minha mãe; não há melancolia que resista ao seu encanto [...].

- Dizes então que não há melancolia que resista à tua vara...?

- Não há, senhor...

- Se assim é, faz com que desapareça a nuvem de tristeza que por vezes tolda o meu espírito.

- É impossível, senhor.

- Impossível! Por quê?

- Porque... para salvar a princesa, a minha vara deu quanto podia dar, e agora tenho tanto poder como o vosso humilde eunuco que ali está a contemplar-nos mudo e imóvel. Perdoai-me, senhor mas é de todo impossível... é de todo impossível.

E o moço médico saiu... mas sem que a princesa visse, para que não enlouquecesse.

A máscara de Caliban autoriza o escritor a investir em assun-

12 Caliban [Coelho Neto]. *Album de Caliban*. A vara de condão. In: *O Filhote*. Folha diária da *Gazeta de Notícias*. Ano I, n. 29, p. 1. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1896. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=Caliban&pagfis=14821. Acesso em: 28 nov 2020. A citação seguinte é retirada desta edição.

tos proibidos pelo moralismo vitoriano vigente na elite carioca do final do século XIX. O pseudônimo antecipa a ideia de que, de um indivíduo com aquela identidade, não pode sair nada bom, o que é confirmado pelo texto carregado de segundos sentidos que conduzem à interpretação lúbrica. Em “A vara de condão”, o entendimento que pende para o erotismo não se situa apenas na compreensão de que a medicina do moço do Himalaia diz respeito às propriedades curativas do órgão genital do rapaz, mas também à hipótese de que o sultão carece da mesma falta, alusão de natureza homossexual que o texto não deixa em branco.

O modelo adotado na narrativa remonta, de uma parte, ao anedotário popular, de outra, a obras canônicas, como o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e o *Gargantua e Pantagrue*, de Rabelais, que se notabilizaram por seu teor carnavalesco e jocoso, chegando às vezes ao grotesco. A máscara de Caliban vale ainda para outras circunstâncias: em 1893, o artifício é utilizado para o cronista tecer comentários sobre *O aborto*, de Figueiredo Pimentel, romance então recentemente lançado pela editora Quaresma.

A crônica, de 26 de março de 1893 e publicado em *O Paiz*, intitula-se “O ab...”, o autor evitando empregar o título integral do livro, decisão justificada na primeira frase do texto, cheia de ironia: “A obra em questão, cujo título deixo de mencionar para não desmentir a tradição de castidade, que é uma das glórias desta coluna, é um fenômeno literário.”¹³

À primeira vista, a observação pode parecer moralista; mas a palavra não é nova no vocabulário de Coelho Neto, como se verifica em citação anterior, quando o escritor compara o Quasímodo de

13 Caliban [Coelho Neto]. O ab... (Por Figueiredo Pimentel). *O Paiz*. Ano IX, n. 3976, p. 1. Rio de Janeiro, 26 de março de 1893. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&Pesq=%22Figueiredo%20Pimentel%22&pagfis=7346. Acesso em 28 nov. 2020. As citações seguintes são retiradas desta edição.

Victor Hugo ao “mísero aborto da feiticeira”, modo como qualifica o pseudônimo escolhido para assinar a crônica. É com esse tom, entre aparentemente moralista e, no fundo, sardônico, que a crônica é conduzida nos parágrafos seguintes, em que ele toma ao pé da letra o título da obra:

Concepção arrojada, fatura audaciosa – é um livro que não pede crítica, pede forceps; não se pode, sobre ele, escrever uma dissertação literária, mas uma tese obstétrica. Ficava melhor em um frasco de álcool do que nas páginas de uma brochura; devia editá-lo um médico parteiro, para que fosse exposto à venda nas casas de maternidade.

Na mesma direção, avalia o próprio romance como um “aborto”, o que, a seu ver, não é negativo, porque, transcorrido certo tempo, seu autor poderá dar à luz um produto mais acabado:

Fez de um ab... o tipo da sua estreia, porque entende que a vida começa pelo embrião e não há como seguir as leis da natureza: “natura non facit saltus”. Do pequeno para o maior, do relativo para o absoluto, do alfa para o ômega; depois do ab... virá fatalmente, dentro de nove meses, no máximo, outra produção mais completa.

42

Na sequência, sem abandonar a modulação irônica, relata o escândalo gerado pelo livro, narrando que “muitas pessoas correram espavoridas, outras persignaram-se, justamente como as mulheres de Paris quando viram Quasímodo rolando nos panos do cubículo de Notre-Dame”. Enquanto isso, os “burgueses *prudes* protestavam contra a exposição indecorosa e desumana”. Ao examinar o enredo, destaca que “há cenas que fariam corar o sol se o astro tivesse a fortuna ou a desgraça de conhecer as letras do alfabeto – a linguagem é de uma espontaneidade violenta – não há um circunlóquio, não há uma frase velada – as coisas são ditas claramente, sem rebuço, com todos os *fff* e *rrr*, com todos os *rrr* principalmente.” Também analisa as personagens, que se estendem da “nevrótica Maricota”, a protagonista, ao “sórdido” advogado Cordeiro, chegando à apreciação da

linguagem: “A ação do livro desenrola-se livremente... De quando em vez estronda um impropério, os palavrões entrechocam-se, e se por acaso se entreabre uma porta, o leitor, se é pudico, tem de levar as mãos aos olhos para não ver o que lá vai.”

Por isso, recomenda a leitura para alguns poucos, separando-os daqueles que não estão habituados a esse tipo de obra. Empregando um linguajar cerimonioso, de novo o cronista vale-se do humor para garantir o segundo sentido de suas expressões. Lembra aos “olhos puríssimos, espíritos imaculados” que “não é para vós esse livro”, e sim deixado para os “que não têm preconceitos, os que não têm escrúpulos, esses hão de achar nele o sabor picante que procuram nas histórias do marquês de Sade, de Gilles de Rais, nas memórias de Richelieu, nos contos da rainha de Navarra, no Eroticon de Beranger ou no livro do amor dos Brahmas”, não para os que estão “habituados às doçuras de Bernardin de Saint-Pierre e de Lamartine e aos versos tristes de Petrarca”. Ainda aconselha a D. Margarida Eufrásia Barreto Cavalcanti de Albuquerque, a quem o livro é oferecido, limitar sua leitura à dedicatória, sugerindo-lhe que “leia de preferência a *Imitação de Cristo* ou o Breviário... esse livro pode concorrer para calamidades irremediáveis.”

43

Ao filho de Figueiredo Pimentel, ainda bebê, o cronista recomenda que nunca leia o livro, nem quando chegar à idade adulta; e destina a última lição ao romancista, sugerindo-lhe que altere o rumo de sua ficção, tornando-a “mais pur[a] e menos preocupad[a] com o escândalo”, para “descanso do público, que a esta hora se retorçe convulsivamente picado pelo enxame das vespas sensuais que soltaste por essa cidade pacata e mansa, educada pelo catecismo e pelos romances de Montepin”.

O Caliban de Coelho Neto é o cronista consciente das preferências de seu público, habituado à leitura de românticos sentimentais, como Bernardin de Saint-Pierre e Lamartine, livros de religião ou folhetins como os de Xavier de Montepin, frequentes nos rodapés

da imprensa da época. Mas, em vez de reforçar tais predileções, opta por provocá-lo, obrigando-o indiretamente a defender-se das insinuações de que sua formação literária é anacrônica ou precária.

A tempestade, de William Shakespeare, dispõe de notável notoriedade no século XIX, e, entre os letrados brasileiros do período, pelo menos três das personagens do drama circulam em prosa e verso: Próspero, Ariel e Caliban. O Duque de Milão aparece, por exemplo, em poemas que Luiz Murat publicou na imprensa, e Ariel e Caliban encobrem parte da veia criativa de Coelho Neto, além de serem frequentemente mencionados por outros escritores, como os citados Olavo Bilac e Luiz Murat. Assíduos, confirmam a caracterização com que Shakespeare os definiu, de modo que Caliban não perde sua natureza grotesca e transgressiva, ainda que, muitas vezes, revestida de melancolia e sentimento de solidão.

Em suas crônicas, Neto reúne as duas facetas em uma única figura, a do escritor que ora é lírico e sensato, ora é mordaz ou cínico. A primeira das duas faces não contradiz o modo como aquele autor foi qualificado pela historiografia da literatura, mas a segunda raramente é lembrada. Esse obscurecimento gerou um estigma, comprometendo significativamente o reconhecimento do lugar que ele ocupa na literatura nacional nas primeiras décadas do período republicano, quando os letrados procuram se estabelecer como categoria profissional, receber remuneração por suas atividades e conquistar prestígio institucional¹⁴.

Caliban é o “outro” do Coelho Neto bem comportado, e é também o “outro” do Coelho Neto das histórias da literatura. É por não depender apenas de sua faceta “Ariel” que o escritor avançou sua identidade literária e propôs interpretações inquietantes da sociedade conservadora do Rio de Janeiro. Mas, tal qual o Caliban de Shakespeare, foi rejeitado e excluído, como se não houvesse lugar

14 Cf. Lajolo, Marisa; Zilberman, Regina. *O preço da leitura*. Leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

para alteridades divergentes na cultura brasileira.

Em decorrência, crônicas de Coelho Neto assinadas por Caliban não apenas traduzem a alteridade, mas incorporam seu significado e explicitam o lugar que ocupam em meios intelectuais que aceitam apenas a convergência e o consentimento.

Caliban, da sua parte, ao lado ou não de Próspero e Ariel, teve vida longa em nossa história cultural. Machado de Assis, em crônica de 25 de fevereiro de 1894, publicada na coluna *A Semana*, mantida na *Gazeta de Notícias*, comenta os resultados das eleições realizadas pouco antes daquela data, concluindo que o povo, ainda que soberano, não dispõe de poder político. A comparação com a ilha que Próspero comanda e com as personagens de *A tempestade* ajuda o escritor a comprovar sua tese. A fala do narrador é dirigida aos eleitores:

Certo, o teu reino não é como a ilha de Próspero; não tens a força de criar tempestades, por mais que te arguam delas. Serás o mar, quando muito; o vento é outro. Mais depressa seria eu o Próspero do poeta; não qual este o criou, acabando por tornar ao seu ducado de Milão e mandando embora os ministros das suas mágicas. Eu ficaria na ilha, com os bailados e mascaradas. Quando muito, diria à velha política: “Vai, Calibã, tartaruga, venenoso escravo!” E a Anel: “Tu ficas, meu querido espírito.” E não sairia mais da ilha, nem por Milão, nem pelas milanesas. Comporia algumas peças novas; diria à bela Miranda que jogasse comigo o xadrez, um jogo delicioso, por Deus! imagem da anarquia, onde a rainha come o pião, o pião come o bispo, o bispo come o cavalo, o cavalo come a rainha, e todos comem a todos. Graciosa anarquia, tudo isso sem rodas que andem, nem urnas que falem!¹⁵

45

Machado de Assis refere-se à “velha política” e a seus detentores, que compara a Caliban, a “tartaruga” que atrasa o progresso do

15 Assis, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite, Ana Maria Cecílio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. 4, p. 1051.

país. O ogo de Shakespeare retorna à sua posição de figura maligna e indesejada, mas o alcance que o cronista confere à personagem é distinto: equivale a uma classe política, que precisa ser banida. É esse grupo que incorpora indiretamente o comportamento tido como bárbaro ou selvagem presente no perfil primeiro da personagem.

A Caliban e a Ariel é confiada uma nova missão: ajudar a entender o Brasil e a América, como farão os intelectuais do continente no período. Rubén Darío publica em 1898 *El triunfo de Calibán*, em que identifica aquela personagem aos Estados Unidos, “naquilo em que o país já evidenciava de selvagem e desumanizado”, enquanto Ariel corresponde à “espiritualidade”, apresentando-se como “metáfora da alma delicada” da América hispânica⁶. José Henrique Rodó, dois anos depois, em 1900, leva adiante a ideia, atribuindo ao delicado elfo a tarefa de sintetizar as virtudes da cultura americana herdada da Península Ibérica e contrariando a imagem depreciada do continente associada ao filho de Sycorax.

46

A idealização da América colonizada, dócil e servil a um proprietário iluminado, ainda que poderoso, é duramente questionada nos anos 1970 por Roberto Fernández Retamar, para quem cabe entender “nuestra América” desde a imagem de Calibán, o desposuído e indomável ocupante original da ilha, mas derrotado pelos invasores oriundos da Europa⁷. É a essa representação que cabe conceder o primeiro plano, se desejarmos compreender os processos culturais do passado e do presente, como propõe José Luís Jobim no capítulo de seu livro em que aborda a questão.

Caliban encarna a alteridade, indesejada ou não, nos diferentes modos como o continente americano se avalia diante do universo

16 Gonzáles, Elena Palmero. Calibán: Caminos de uma metáfora en el ensayo latinoamericano. *Caligrama*, Belo Horizonte, 9:57-73, dezembro 2004. p. 60. Tradução nossa.

17 Cf. Retamar, Roberto Fernández. Calibán. Apuntes sobre a cultura de nuestra América. <https://www.literatura.us/roberto/caliban.html>. Acesso em: 17 dez 2020.

das nações civilizadas. E, enquanto tal, narra uma história, constituída pelas distintas facetas que assumiu no tempo. Acatá-la como parâmetro de interpretação parece imprescindível, como propõem Retamar e José Luís Jobim em seus respectivos ensaios.

REFERÊNCIAS

ARIEL [Coelho Neto]. Lira americana. *Cidade do Rio*. Ano II, n. 121, p. 1. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1888. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=Caliban&pagfis=757>. Acesso em: 12 out 2020.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite, Ana Maria Cecílio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. 4, p. 1051.

AZEVEDO, Alvares de. *Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Tomos 1 e 2.

BROCA, Brito. O que liam os românticos. In: _____. *Românticos, pré-românticos ultra-românticos: vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CALIBAN [Coelho Neto]. *Album de Caliban. A vara de condão*. In: *O Fihote*. Folha diária da *Gazeta de Notícias*. Ano I, n. 29, p. 1. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1896. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=Caliban&pagfis=14821. Acesso em: 28 nov 2020.

CALIBAN [Coelho Neto]. O ab... (Por Figueiredo Pimentel). *O Paiz*. Ano IX, n. 3976, p. 1. Rio de Janeiro, 26 de março de 1893. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&Pesq=%22Figueiredo%20Pimentel%22&pagfis=7346. Acesso em 28 nov. 2020.

CANDIDO, Antonio. Alvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: _____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 2. ed. revista. São Paulo: Martins, 1964. V. 2, p. 176. Grifo do A.

GONZÁLES, Elena Palmero. Calibán: Caminos de uma metáfora en el ensayo latinoamericano. *Caligrama*, Belo Horizonte, 9:57-73, dezembro 2004.

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: Circu-*

lações e representações. Boa Vista: UFRR; Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. Leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução, prefácio e notas linguísticas e interpretativas de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961.

PUCK [Olavo Bilac]. Do azul. *Cidade do Rio*. Ano II, n. 56, p. 2. Rio de Janeiro, 10 de março de 1888. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pasta=ano%20188&pesq=Puck&pagfis=532>. Acesso em: 27 nov 2020.

RETAMAR, Roberto Fernández. Calibán. Apuntes sobre a cultura de nuestra América. <https://www.literatura.us/roberto/caliban.html>. Acesso em: 17 dez 2020.

RICUPERO, Bernardo. *A tempestade* e a América. *Lua Nova*, São Paulo, 93: 11-31, 2014.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianó-

polis: Ed. da UFSC, 2014. p. 119.

Percursos do mito do sebastianismo no Brasil

Maria Elizabeth Chaves de Mello

O sebastianismo teve sua origem na segunda metade do século XVI, a partir da crença na volta de Dom Sebastião, rei de Portugal, que desaparecera na batalha de Alcácer-Quibir, na África, no dia 4 de agosto de 1578, enquanto comandava tropas portuguesas. Como ninguém o viu tombar ou morrer, criou-se o mito de que El-Rei voltaria. Alimentado por lendas, o mito sobreviveu no imaginário português e foi transportado para o Brasil.

Fundamenta-se no conceito religioso de messianismo, de grande circulação na tradição judaico-cristã, que acredita na vinda ou no retorno de um enviado divino, o « messias »; um redentor, com capacidade para mudar a ordem das coisas e trazer paz, justiça e felicidade. É um movimento que traduz uma inconformidade com algum estado ou situação vigente, aliada a uma esperança de salvação, de um milagre, que se concretizará na figura de um salvador.

49

O mito chega ao Brasil provavelmente no século XIX, ao mesmo tempo em que se construía o conceito de identidade nacional. Unindo fanatismo religioso a ideais de cunho social, encontrou solo fértil e se reinventou, principalmente no sertão nordestino, assumindo características próprias através de símbolos e do imaginário popular. Alguns viajantes estrangeiros relatam histórias e lendas de fundo sebastianista, em vários lugares do país. Em 1863, no seu livro *Les femmes et les mœurs du Brésil*, o viajante Charles Expilly assim observa o sebastianismo no Brasil:

Todo o mundo conhece a infeliz expedição de que o jovem rei de Portugal, Dom Sebastião, participou no século dezesseis, com a

dupla finalidade de entregar sua coroa a um rei muçulmano e ganhar prosélitos para a religião cristã. Após a batalha de Alcácar-Quibir, o gentil príncipe faleceu na travessia do rio Macassin, no dia 4 de agosto de 1578 [...] Quem acreditaria que esse fato, constatado por historiadores sérios, principalmente por Jeronimo Mendoza, encontrou e ainda encontra hoje numerosos incrédulos dos dois lados do Atlântico? Não, o jovem monarca não morreu; ele simplesmente passou para o estado de mito. Como o rei Arthur, ele erra pelo mundo; ou então, encontra-se em algum retiro ignorado, onde seus inimigos não podem descobri-lo. Graças ao dom da imortalidade a que suas virtudes fazem jus, ele espera pacificamente o momento marcado por decreto divino, para vir, de repente, reivindicar a herança de seus pais.

Esse mito é perfeitamente aceito por espíritos ignorantes e fanáticos, e também por naturezas mais cultas. A fé tem alguma lógica? [...]

Por isso, a superstição popular acredita que o rei Sebastião está vivo, ainda hoje. Os jesuítas ousaram enfeitar mais ainda esse tema, já razoavelmente fantástico. Segundo eles, Deus confiou o príncipe aos cuidados de um velho ermitão, e este deve cuidar dele, até o dia em que, obedecendo a ordens do alto, dom Sebastião voltará ao trono de seus antepassados¹⁸.

Assim, no Brasil, o mito esteve presente, e com resultados trágicos, em muitos episódios da História do país. E a literatura dele soube tirar proveito. Escolhemos três momentos, em três obras, de lugares e momentos diferentes do país, em que se observa o fenômeno. São eles: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, e *O bruxo do Contestado*, de Godofredo de Oliveira Neto. Nos sertões da Bahia, no arraial de Canudos, chefiado por Antonio Conselheiro, entre os anos de 1893 e 1897, deu-se o que ficou conhecido como a Guerra de Canudos. Documentos em-
18 Charles Expilly, *Les femmes et les mœurs du Brésil*, 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720931w?rk=21459;2>, p. 168-169, visto em 22/01/2021.

contrados no arraial indicam que Conselheiro e seus colaboradores acreditavam no retorno de Dom Sebastião, ou, ao menos, usavam isso para obter apoio dos seus seguidores. No caso de Canudos, o sebastianismo pregava a volta de Dom Sebastião para restabelecer a monarquia e derrubar a República. Em 1897, o arraial de Canudos foi destruído por tropas do Exército.

A guerra de Canudos foi divulgada por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* em que o autor apresentou, com explicações históricas e científicas, uma realidade até então oculta. Ele surpreendeu o país com a descrição precisa de um conjunto ético, estético e geográfico, mantido inalterado por seu isolamento. Descobriu-se, então, que existia uma região cujo povo sofria com um dos maiores surtos de seca e fome, que guerreou em Canudos, que era extremamente religioso, fanático, messiânico, tradicional e que fazia uma poesia estranha, baseada em antigas novelas de aventuras de príncipes e donzelas. O episódio foi considerado como arcaizante, rústico, ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semieruditos da arte europeia¹⁹. Vejamos como Euclides da Cunha descreve Antonio Conselheiro:

As fases singulares da sua existência não são, talvez, períodos sucessivos de uma moléstia grave, mas são, com certeza, resumo abreviado dos aspectos predominantes de mal social gravíssimo. Por isto o infeliz, destinado à solicitude dos médicos, veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício. Porque ele para o historiador não foi um desequilibrado. Apareceu como integração de caracteres diferenciais – vagos, indecisos, mal percebidos quando dispersos na multidão, mas enérgicos e definidos, quando resumidos numa individualidade. Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as ten-

19 Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 46.

dências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensavam no seu misticismo feroz e extravagante. Ele foi, simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu. O temperamento mais impressionável apenas fê-lo absorver as crenças ambientes, a princípio numa quase passividade pela própria receptividade mórbida do espírito torturado de reveses, e elas refluíram, depois, mais fortemente, sobre o próprio meio de onde haviam partido, partindo da sua consciência delirante. É difícil traçar no fenômeno a linha divisória entre as tendências pessoais e as tendências coletivas: a vida resumida do homem é um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade... Acompanhar a primeira é seguir paralelamente e com mais rapidez a segunda; acompanhá-las juntas é observar a mais completa mutualidade de influxos. Considerando em torno, o falso apóstolo, que o próprio excesso de subjetivismo predispusera à revolta contra a ordem natural, como que observou a fórmula do próprio delírio. Não era um incompreendido. A multidão aclamava o representante natural das suas aspirações mais altas. Não foi, por isto, além. Não deslizou para a demência. No gravitar contínuo para o mínimo de uma curva, para o completo obscurecimento da razão, o meio reagindo por sua vez amparou-o, corrigindo-o, fazendo-o estabelecer encadeamento nunca destruído nas mais exageradas concepções, certa ordem no próprio desvario, coerência indestrutível em todos os atos e disciplina rara em todas as paixões, de sorte que ao atravessar, largos anos, nas práticas ascéticas, o sertão alvorotado, tinha na atitude, na palavra e no gesto, a tranquilidade, a altitude e a resignação soberana de um apóstolo antigo²⁰.

Euclides da Cunha presenciou uma parte da Guerra de Canudos (1896-1897), no interior da Bahia, como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*. O texto de *Os Sertões* pertence, ao mesmo tempo, à narrativa documental e à prosa artística. Pode ser entendido

20 Euclides da Cunha, *Os Sertões*, São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 114.

como uma obra de Sociologia, Geografia, História ou Crítica. Mas pode-se também lê-lo como uma epopeia da vida sertaneja em sua luta diária contra a paisagem e a incompreensão das elites.

Para Antonio Conselheiro, o Salvador, o povo entoava cânticos que se espalhavam por todo o nordeste

Do céu veio uma luz
 Que Jesus Cristo mandou.
 Santo Antônio Aparecido
 Dos castigos nos livrou!
 Quem ouvir e não aprender
 Quem souber e não ensinar
 No dia do Juízo
 A sua alma penará!

Nesses cantos, fica evidente o caráter monarquista do movimento, avesso até ao casamento civil, bem como o sebastianismo, esses dois temas interligando-se: D. Sebastião viria livrá-los da República, reintroduziria a monarquia:

Sahiu D. Pedro segundo
 Para o reyno de Lisboa
 Acabosse a monarquia
 O Brazil ficou atôa!

A República era a impiedade:

Garantidos pela lei
 Aquelles malvados estão
 Nós temos a lei de Deus
 Elles tem a lei do cão!
 Bem desgraçados são elles

Pra fazerem a eleição
Abatendo a lei de Deus
Suspendendo a lei do cão!
Casamento vão fazendo
Só para o povo iludir
Vão casar o povo todo
No casamento civil!
E D. Sebastião virá salvá-los, em breve:
D. Sebastião já chegou
E traz muito regimento
Acabando com o civil
E fazendo o casamento!
O anticristo nasceu
Para o Brazil governar
Mas ahi está o Conselheiro
Para delles nos livrar!
Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião.
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do cão!²¹

O crítico literário Alexei Bueno considera *Os Sertões* uma das três grandes epopeias da língua portuguesa, podendo ser comparada à *Ilíada* – assim como *Os Lusíadas* podem ser comparados à *Eneida* e *Grande Sertão: Veredas*, à *Odisseia*.

Mas não é só no sertão da Bahia que encontramos traços do sebastianismo. No sertão de Pernambuco, o mito também se

21 Op. cit., p. 319.

manifestou como vários movimentos político-religiosos violentos, com líderes fanáticos que ludibriavam a boa-fé da população, principalmente dos mais humildes e ignorantes, os que mais sofriam com o isolamento e os flagelos da seca. Foi lá, em Pernambuco, que ocorreu *A Tragédia da Pedra Bonita*, em Pedra Bonita, localizada na Serra Formosa, no município de São José do Belmonte, sertão de Pernambuco. Um grupo de fanáticos sebastianistas, liderados por João Antônio dos Santos, fundou uma espécie de reino, com leis e costumes próprios e diferentes dos do resto do país. Seu líder era chamado de rei e usava coroa feita de cipó. Nas suas pregações ele dizia que Dom Sebastião lhe havia aparecido, mostrando-lhe um tesouro escondido; e que ele, Dom Sebastião, estaria prestes a retornar e iria transformar todos os seus seguidores em pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis. O grande número de pessoas que seguiu os fanáticos de Pedra Bonita preocupou o governo, os fazendeiros e a Igreja Católica. Foi enviado o padre Francisco José Correia de Albuquerque, para tentar fazer as pessoas voltarem ao seu lugar. O padre conseguiu convencer João Antônio a parar com a pregação, mas este deixou em seu lugar o cunhado João Ferreira, que se tornou o mais fanático e cruel rei da Pedra Bonita. Ele pregava que Dom Sebastião só voltaria se a Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais, comandando um grande massacre de pessoas inocentes em maio de 1838. Entre os dias 14 e 18 morreram 87 pessoas. No dia 18 de maio o arraial da Pedra Bonita foi destruído pelas forças comandadas pelo major Manoel Pereira da Silva.

No livro *Pedra Bonita*, de 1938, publicado exatamente um século após a tragédia do mesmo nome, José Lins do Rego não quis fazer romance histórico. Procurou fazer do episódio de Pedra Bonita um assunto subjacente, no ato de se transformar em mito, pesadelo pairando sobre toda a região. O cenário inicial e central é a vila do Açu, próxima à Pedra. Seu povo responsabiliza a gente da Pedra pela maldição que os oprime, enquanto o povo de Pedra escolhe para

bode expiatório a família Vieira, cujo antepassado teria denunciado às autoridades as ocorrências atroztes do Reino Encantado. O velho Bento Vieira, descendente do traidor, vive em sua fazenda do Araticum, entre a vila e a Pedra, com a mulher e os filhos.

Na paróquia do Açu, o padre Amâncio tentou redimir os Vieira da maldição da Pedra, quando, fugindo da seca de 1904, eles lhe confiaram o seu filho mais moço, Antonio Bento. Criado por ele, o menino deveria ser o primeiro sacerdote da Pedra. No entanto, faltam-lhe recursos financeiros para enviar o afilhado ao seminário, e Antonio Bento nunca poderá chegar ao sacerdócio. Permanece junto ao padrinho, desempenhando as funções de coroinha e sineiro. Ele é o protagonista da história, através da qual o leitor entra em contato com o surto de fanatismo e de cangaço que ameaça reproduzir a catástrofe de Pedra Bonita.

Em torno de Bentinho, movimenta-se uma multidão de personagens, com suas paixões e manias. No Açu, dona Eufrásia, irmã do padre, e a negra Maximina, sua criada; o sacristão Laurindo e sua mulher, dona Auta; as beatas; Joca Barbeiro, chefe do grupo de maldizentes, reunidos diariamente sob a tamarineira da praça; o major Cleto, da polícia; o Coronel Clarimundo e seu inimigo, o Major Evangelista, amante dos seus pássaros e odiado pela sua filha histérica, dona Fausta; e vários outros personagens. Em Araticum, encontram-se o velho Bento Vieira, impassível e desumano; sua mulher dona Josefina, para quem a única esperança é o filho Bentinho, entregue ao padre; seus dois filhos, Aparício, valentão, e Domício, sonhador. Circulam entre esses personagens os cangaceiros, a volante, o santo sertanejo com seu séquito de fanáticos, o cantador ambulante Dioclécio. Sobre todos eles domina a figura do padre Amâncio. Simples, destemido, frágil, corajoso, ele se impõe desde o início do livro e adquire quase uma aura de santo. É um dos grandes personagens da literatura brasileira.

O livro pode ser considerado como um romance da educação de Bentinho, pois é de sua formação como ser humano que trata o texto. Todas as outras tramas (a frustração do padre Amâncio, a luta entre dona Fausta e o pai, as lutas políticas, a decadência dos Vieira, entre o fanatismo e o cangaço, a perseguição dos bandidos pelos volantes), só importam na medida em que interferem no destino de Antonio Bento.

Este é um rapaz puro e bom, ingênuo, possuidor de uma veia mística, principalmente quando se põe a tocar o sino da igreja, observando a vila a seus pés. Por outro lado, sente-se rodeado de uma hostilidade incompreensível. Vive um conflito permanente, entre duas forças: por um lado, um sentimento de eleição, por outro, um sentimento de culpa. Entre os dois, cresce Bentinho.

Como impulsionado pela força do destino, nosso herói vê, aos poucos, surgir um novo fanático, santo pregador, salvador e redentor, na Pedra Bonita. Impotente, descobre que os seus aderem ao cangaço (Aparício se torna um novo Lampião, legendário, temido e respeitado em toda a região); ou ao fanatismo, com a adesão de seu irmão Domício e seus pais, ao santo da Pedra Bonita. É interessante observar, com Bentinho, o encontro do « salvador » com o padre Amâncio, na tentativa que este último faz de salvar o povo do fanatismo:

Ao lado da Pedra menor tinham levantado uma casa de palha, com paredes de barro. Havia uma lua e uma estrela pintadas na porta. Era ali a morada do santo. Bento e Domício se aproximaram. Havia gente rondando a casa. Mulheres desgrenhadas, com os peitos de fora, com os vestidos rasgados. Tinham olhares de feras acuadas. Outras, mais calmas, vestiam camisolão de algodãozinho. Eram as guardas de honra do ninho de São Sebastião. Bento quis entrar e não deixaram. Elas se puseram na frente, mas Domício explicou: era o irmão dele que tinha vindo com o padre. Só assim pode entrar na sala. Lá encontrou o padre Amâncio

falando. E o santo deitado na rede. Teve medo. Fazia medo. As barbas grandes e o olhar distraído. E o padre falando: vinha ali a serviço de Deus, vinha para arredá-lo da perdição, da heresia. E ele como se não estivesse olhando e vendo ninguém, fitando num ponto fixo. De repente levantou-se. Era pequeno, forte, de mãos gordas, cabeludas. E falou:

– Padre, Deus me mandou, Deus me mandou.

A voz era rouca, rugia como um tigre:

– Deus me disse no dia 20 de janeiro: « Sebastião, é o teu dia. Vai salvar o mundo que se perde. Anda e vai com o teu cajado e faz o mundo andar direito. Padre, andei léguas. Andei léguas e aqui estou. Aqui estou para salvar o mundo. »

O padre Amâncio compreendeu a situação. Teria que agir com um louco²².

O momento mais tenso do romance, ao final, expõe magnificamente os conflitos que o texto retrata. O padre Amâncio está morrendo, pede a Bentinho para ir em outra vila buscar um padre para ele se confessar. Por outro lado, Bentinho descobre que vai ser enviado um verdadeiro exército de homens para, novamente, acabarem com o fanatismo em Pedra Bonita. Dilacerado entre o dever de ajudar o padre, que ele vê como santo, e alertar os seus do perigo, ele, no final, cede à voz do sangue e dispara em direção à Pedra Bonita.

E viu o padre morto sem o outro padre para ajudá-lo a morrer. Quis assim voltar, ganhando a estrada de Dores. Seu padrinho era um santo, melhor que todos. Teria era que seguir para a Pedra Bonita. Lá estavam os restos dos Vieiras, pagando a culpa do outro. O sangue de Judas escorreria até a última gota de seus filhos. O mundo, para Bento, ficava lá atrás. A igreja do Açú, lá para trás. E estava quase na hora de tocar a primeira chamada

22 José Lins do Rego, *Pedra Bonita*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 2011, p. 293

para a missa. Naquela madrugada o Major Nunes daria gritos de comando. A corneta estalaria com a tropa saindo, as cartucheiras cheias de balas, os bornais entupidos, os rifles azeitados para aniquilar a Pedra Bonita. Eles viriam pela estrada com sede de sangue. O Major a cavalo, no passo vagaroso, a tropa estalando as alpercatas na caatinga. Viriam andando, andando para cair sobre a Pedra Bonita. Gemiam os doentes, os meninos, os aleijados. E a bala cantando. Fora o pai do velho Aparício que trouxera um batalhão cem anos atrás. O santo, o Filho de Deus, morreria com uma coroa de mato verde na cabeça. Os urubus ficaram dias e dias comendo os defuntos. Agora vinha outra vez a tropa com o povo do Açú, com Joca Barbeiro, com o escrivão Paiva, com os cabras das fazendas vizinhas. Era um mundo furioso que vinha para Pedra Bonita. Um mundo de assassinos, de perversos. Ele estava ouvindo os passos das alpercatas estalando na caatinga, a marcha dos matadores. Vinham acabar com tudo. Bento montou outra vez. Domício teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo. Esporeou o cavalo. A madrugada avermelhava o céu. Os pássaros das caatingas começavam a cantar.

E Bento partiu a galope para a Pedra Bonita²³.

59

Romance psicológico, regional, social, *Pedra Bonita* é, entre os livros do autor, o que mais se aproxima da poesia popular, segundo Paulo Rónai. Em uma entrevista, José Lins do Rego afirma:

O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que haviam nutrido a minha formação cultural – eu lhe falei dos cegos cantadores da feira de Paraíba e Pernambuco. Dizia-lhe então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas²⁴.

23 Op. cit.,317

24 Paulo Rónai, idem, p.16 (*Apresentação a Pedra Bonita*)

No entanto, como afirmáramos, não foi só no Nordeste que encontramos o sebastianismo. No período de 1912 a 1916, ocorreu um grave conflito armado entre a população cabocla do sul do país e os representantes dos governos estadual e federal, numa região de mais ou menos 20.000 km², rica em erva-mate e madeira, que envolvia municípios do Paraná e de Santa Catarina. O confronto conhecido como Guerra do Contestado resultou de um desentendimento entre os camponeses expulsos de suas terras e as poderosas empresas madeireiras que, com a autorização do governo, vinham se instalando na região. Comandados pelo monge José Maria, homem considerado santo pelo povo da região, os habitantes desse território contestado organizaram uma comunidade e resolveram lutar por seus direitos. Essa batalha durou cinco anos e gerou prejuízos materiais e humanos incalculáveis. Foram aproximadamente 9 mil casas queimadas e 20 mil pessoas mortas. Havia vários interesses em jogo: disputas pela exploração dos ervais, disputas eleitorais entre coronéis, a utopia de construir uma sociedade mais justa, sem falar no messianismo e fanatismo que tanto influenciaram a população cabocla. Todos esses fatores sustentaram um confronto sangrento entre o séquito de José Maria e as tropas governamentais que só chegou ao fim em agosto de 1916, com a prisão do último líder dos caboclos, chamado Adeodato.

60

Esse evento, um dos marcos da História de Santa Catarina, é abordado por Godofredo de Oliveira Neto, em seu livro *O bruxo do Contestado*. Em um painel da Guerra do Contestado, o autor não reproduz na íntegra os fatos da História. Tecla, narradora personagem que testemunhou a Segunda Guerra Mundial e o regime militar no Brasil, emociona-se com a Guerra do Contestado (1912-1916), através dos depoimentos de Gerd Rünnel, personagem atormentado e angustiado.

Planos individuais para o futuro, Gerd pouco os tinha. Quer dizer, até teve! Mas foi talvez o único. Ele mal completara 14 anos, ou talvez 13. O Rodolfo vai para o oeste! Vai se juntar aos monges milagreiros, ouviu um dia numa festa de casamento. Rodolfo, sete anos mais velho, partia para se juntar ao exército de São Sebastião, na região do Contestado. Lembrava-se ainda do primo arrumando a bagagem, o facão delicadamente enrolado numa ceroula e trocando por cima de algumas roupas e objetos na pequena mala de couro duro. A mala foi fechada lentamente, e Gerd acompanhou com os olhos até o último vâozinho a ceroula e o cabo de chifre do facão Solingen saindo sobranceiro da pelúcia branca. Se pudesse ir dentro daquela mala! Diziam que nos campos do Irani e no arraial de Taquaruçu, no Contestado, graças ao monge José Maria, só havia fartura e alegria. Injustiça passava longe! Enfermidade nenhuma, só se viesse de fora! Era o reino da paz, da justiça e da fartura – nos rios corria leite, e algumas montanhas eram de beiju – mas, como podia! o governo queria acabar com ele!²⁵

O leitor, no livro, toma contato com três momentos fundamentais da história do Brasil: a Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar e a guerra do Contestado. Por meio do que Wolfgang Iser define como combinação e seleção²⁶, o autor conjuga o visível e o invisível, grifando a importância da fatura interna do enredo. A Guerra do Contestado não se apresenta linearmente, nem com pretensões históricas, como já foi dito, pois há várias vozes narrativas que, nos planos do simbólico e do metaficcional, expõem as diversas leituras desse acontecimento histórico. Um dos protagonistas, Gerd, personifica a morte em vida de um sujeito. Não se trata de vencer ou não uma batalha, pois a noção de vitória resume-se ao valor da resistência do grupo oprimido, mas sim do que fica de registro de suas imagens

61

25 Godofredo de Oliveira Neto, *O bruxo do Contestado*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 20.

26 Wolfgang Iser, « Os atos de fingir ou o que é fictício », In: Luiz Costa Lima (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*, 2 vols, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

para a posteridade, ou seja, Gerd inicia a trama como trabalhador, pai de família, transformando-se em foragido, solitário e desequilibrado. Ele não é identificado à grande personalidade histórica da Guerra do Contestado – o monge José Maria. Este passeia mais discretamente na narrativa. Gerd representa o homem comum, que sonhou e sofreu com a guerra.

O entrelaçamento entre a Literatura e a História ocorre por meio da contextualização ficcional das passagens históricas mais densas. Os documentos citados são sempre encontrados pelos personagens ao longo do caminho. Um dos relatos mais precisos sobre o Contestado chega a Gerd a partir de uma carta que, ainda menino, recebera de Rodolfo. O enredo aparece marcado por episódios que permitem a absorção de dados da História sem que se façam necessárias abruptas suspensões do plano do enunciado. O leitor se depara com a inclusão de recortes jornalísticos, via personagens:

Permitam-me, membros e simpatizantes do Grupo de Defesa da Democracia, a leitura de um pequeno texto do jornal de Florianópolis, *O Estado*, de 12/08/1916, relativo à entrevista feita na prisão com Adeodato, o maior estrategista militar dos sertanejos na Guerra do Contestado²⁷.

62

Ainda que não correspondam a recortes do mundo extratextual, esses encaixes do discurso jornalístico mostram que as seleções e combinações efetuadas pelo autor não são gratuitas.

Elsa Bonnatti, membro da diretoria do Grupo de Defesa da Democracia, faz uma palestra sobre o Contestado. É o momento em que o leitor entra em contato com esse episódio da história do Brasil, de maneira mais didática e esclarecedora.

A área territorial de aproximadamente 48 mil quilômetros quadrados disputada pelas Províncias do Paraná e de Santa Catarina e pela Argentina desde fins do século XVIII caracterizava-se, no início deste século, por uma estrutura agrária dominada por

27 Op. cit., p. 124.

‘coronéis’. As fazendas eram formadas por grandes extensões de ervais, florestas virgens, matas de pinheiros e imensos campos de pastagens. Mais da metade do território, no entanto, constituía-se de terras devolutas. O coronelato julgava, o coronelato decidia, o coronelato matava. [...] O monge João Maria Agostini, de nacionalidade italiana, natural do Piemonte, que pregava na região sudoeste do Brasil em meados do século XIX, foi sendo substituído por outros – com o mesmo nome –, até o surgimento de José Maria, que se dizia seu irmão, por volta de 1912. [...] Todos esses monges, denominados beatos nos movimentos semelhantes nas outras regiões do país, reuniam em torno de si um número cada vez maior de seguidores. [...] Muitos trabalhadores – a maioria – passaram a ver no monge José Maria a salvação e a expectativa de dias melhores, com mais justiça, num reino de paz e de fartura sob a proteção de Jesus Cristo. [...] Mais de três mil e quinhentos partidários dos monges foram mortos por seis mil soldados e mil civis a serviço do Exército em todo o conflito do Contestado. Morreram quase mil soldados estaduais e federais (incluídos os civis pagos e armados pelo Rio de Janeiro), e a guerra deixou dez mil feridos; mais de vinte mil pessoas participaram do conflito²⁸.

63

Há ainda inúmeras referências ao sebastianismo, como a que se segue, inserindo *O Bruxo do Contestado* nas narrativas que recorrem a esse mito:

– [...] vocês estão cercados por dois mil homens com fuzis e noventa metralhadoras.

– Não temos medo, daqui passamos direto pro céu e depois vamos voltar no Exército de São Sebastião²⁹.

O manuscrito de Tecla é a sua tentativa de vencer a morte, dar um sentido à existência. Do mesmo modo, a escrita do romance é realizada por Godofredo de Oliveira Neto como instrumento de

28 Op. cit., p. 137-142.

29 Op. cit. p. 225.

luta, já que, entre ficção e realidade, recebemos um incisivo convite ao revisionismo crítico do passado.

Nos três livros apresentados, a História ou histórias contadas até então sofreram várias críticas e esses questionamentos imprimiram novos pontos de vista. O mito do sebastianismo, presente nas três obras, apresenta-se em cada uma delas segundo o ponto de vista dos seus narradores e personagens. Como é próprio dos mitos, tem sido adaptado à realidade de diversos momentos da história, convidando-nos à releitura dos episódios narrados.

Em *Literatura e Resistência*, Bosi alerta para a possibilidade de uma narrativa conter um discurso de resistência sem apresentar defesa ou ataque a uma cultura política específica. Dentro dessa linha de raciocínio, ele expõe que grandes autores da modernidade passam a trabalhar a tensão do eu e do mundo em seus textos.

Acontecimentos históricos podem se transformar em mitos, se houver uma simbologia importante para uma determinada cultura. Os mitos têm caráter simbólico ou explicativo, justificam a realidade através de suas histórias sagradas. Nada mais natural que a literatura se apodere deles, enriquecendo-os mais ainda, com o imaginário e o poder criador da ficção.

64

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de, « Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios », In: *Obras Completas*, vol. VI, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BARBIERI, Therezinha, *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2003.

BASTOS, Alcemo, *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*, Rio de Janeiro, Caetés, 2000.

BOSI, Alfredo, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das

Letras, 2002.

CUNHA, Euclides da, *Os Sertões*, São Paulo, Círculo do Livro, 1975.

EXPILLY, Charles, *Les femmes et les mœurs du Brésil*, Gallica.bnf.fr – Bibliothèque Nationale de France, 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720931w?rk=21459;2>, visto em 22/01/2021.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2004.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

ISER, Wolfgang, « O fictício e o imaginário ». In: João Cezar de Castro Rocha (org.), *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 1999, p. 68-71.

« Os atos de fingir ou o que é fictício », In: Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, 2 vols, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

OLIVEIRA NETO, Godofredo, *O bruxo do Contestado*, 2.ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

REGO, José Lins do, *Pedra Bonita*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 2011.

VASSALO, Ligia, *O Sertão medieval. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

Ensino com foco em questões humanas: o Brasil do Século XIX no *Diário de Viagens de Maria Graham*

Maria da Conceição Vinciprova Fonseca

Adilson Pereira

O ensino em qualquer área necessita, além das habilidades e competências técnicas de seu núcleo duro, do desenvolvimento de um pensamento reflexivo, crítico, preparado para um mundo em constante mudança. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) orienta:

[...] a Educação Básica deve visar à formação e ao desenvolvimento humano global, o que implica compreender a complexidade e a não linearidade desse desenvolvimento, rompendo com visões reducionistas que privilegiam ou a dimensão intelectual (cognitiva) ou a dimensão afetiva. [...] Além disso, a escola, como espaço de aprendizagem e de democracia inclusiva, deve se fortalecer na prática coercitiva de não discriminação, não preconceito e respeito às diferenças e diversidades (ênfase acrescentada)¹.

66

Para tal foram propostos os Temas Contemporâneos Transversais (TCTs), ampliados em 2017 e 2018 e que devem estar presentes em todas as etapas da educação. São: Meio Ambiente, Economia, Saúde, Cidadania e Civismo, Multiculturalismo e Ciência e Tecnologia².

Encontramos esse conhecimento humanista na literatura. Ouçamos Barthes:

Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma,

1 Brasil, *Base Nacional Comum Curricular*, Brasília, MEC, 2017, p. 14.

2 Brasil, Ministério da Educação, *Temas Contemporâneos Transversais na BNCC - Propostas práticas de Implementação*, Brasília, MEC, 2019.

é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário³.

Trazemos a obra de Maria Graham (1785 – 1842), *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*⁴, para exemplificar a contribuição da literatura de viagem ao ensino. Seu texto informa sobre o Brasil desde o descobrimento até nossa independência. Seu pai foi um grande explorador inglês, circunstância que permitiu à autora viajar extensivamente.

Maria Graham ser inglesa não impede sua leitura como possibilidade em um processo de decolonização, que significa estar ciente das marcas deixadas no corpo de um povo pelo período de sujeição a uma metrópole. A palavra marca a intenção de « provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua⁵ ».

Segue sua crítica a seus conterrâneos:

The English society is just such as one may expect. A few merchants, not of the first order, whose thoughts are engrossed by sugars and cottons, to the utter exclusion of all public matters that do not bear directly on their private trade, and of all matters of general science or information []; not one could tell me even the situation of the fine red clay, of which the only manufacture, pottery, here is made: in short, I was completely out of patience with these incurious money-makers⁶.

A sociedade inglesa é exatamente o que se pode esperar. Alguns comerciantes, não de primeira ordem, cujos pensamentos são

3 Roland Barthes, *Aula*, Cultrix, 1980, p.18.

4 Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada neste país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823.

5 Catherine Walsh, *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2009, p. 14-15.

6 Maria Graham, *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824, p. 148.

absorvidos por açúcares e algodões, com a exclusão total de todos os assuntos públicos que não se relacionem diretamente com seu negócio particular, e de todos os assuntos de conhecimento ou informação gerais []; ninguém podia me dizer nem mesmo onde ficava a ótima argila vermelha, da qual a única coisa que aqui se fabricava, a cerâmica, era feita: em resumo, eu estava com a paciência esgotada com esses incuráveis fabricantes de dinheiro⁷.

O texto de Maria Graham pode ser entendido como literatura de viagem pela qualidade estética, associada ao literário. É o caso da obra de Érico Veríssimo, que apresenta «a riqueza de se fazer e narrar tais percursos de viagens, em que o confronto com outras culturas pode revelar a beleza da paisagem e do humano⁸». Tal caráter literário está presente nos registros feitos pela autora na obra aqui enfocada. A partir do encontro com novas paisagens, formas de ser e diferentes povos, a estrangeira-visitante escreve seu relato num entrelugar, e sua contribuição ganha em valor literário quando «apodera-se do ritmo e da técnica do episódio do relato histórico, assegurando a cor local, através de um olhar testemunha, subjetivo⁹». E ainda

Mesmo [] não obedecendo a normas de qualquer Academia Científica, registrou em desenhos magníficos as flores, árvores, paisagens e os habitantes de nosso país []. Tratou de assuntos políticos, e da vida social do Brasil. Descreveu as cidades, a organização das ruas, a sujeira, a condição do negro escravo, a condição da mulher; sobre os costumes, os hábitos de alimentação, as festas, as vestimentas, o clero, o comércio e outros aspectos mais¹⁰.

7 As traduções de recortes da obra são todas da autora deste trabalho.

8 Roberto Carlos Ribeiro, *Literatura de viagem e historiografia literária brasileira*, em *Revista Letras & Letras*, v. 23, n^o 1, jan/jun 2007, p. 156.

9 Maria Elizabeth Chaves de Mello (Org.), *Um francês nos trópicos: Francis Castelnau: um olhar de um viajante no século XIX*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2015, p. 14, 15.

10 Ana Paula Seco, *Maria Graham*, HISTED-BR. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_maria_graham.htm.

Em sua biografia, a autora mostra interesse pela educação feminina e afirma sua fé na leitura:

I am sure that if I had a girl to educate I should turn her and her books loose together in the same way, for I am very grateful to those who, in my own instance, pursued this plan. It gave me a habit of using whatever opportunity of improvement fell in my way, and as the books were not my own, I was obliged to think patiently about what I read, lest it should escape me beyond recovery¹¹.

Tenho certeza de que, se tivesse uma garota para educar, também a deixaria à vontade com seus livros, pois sou muito grata àqueles que, em minha própria instância, seguiram esse plano. Isso me deu o hábito de usar qualquer oportunidade de aprimoramento que surgisse em meu caminho, e como os livros não eram meus, era obrigada a pensar pacientemente sobre o que lia, para que nada me escapasse além de possibilidade de recuperação.



Figura 1: Palácio de São Cristóvão.

Fonte: desenho de Maria Graham, em 25 de março de 1824.

11 Rosamund Brunel Gotch, « Maria Lady Callcott - The creator of Little Arthur », 1937, dans Graham, M. *Journal of a voyage to Brazil*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824, p. 44.

May 6th. - To-day I rode to San Cristovao []. The palace, which once belonged to a convent, is placed upon a rising ground, and is built rather in the Moresco style, and coloured yellow with white mouldings []. I rode round by the back of the palace to the farm, which appears to be in good order; and the village of the slaves, with its little church, looks more comfortable than I could have believed it possible for a village of slaves to do. The Imperial family now live entirely here; and only go to town on formal business or occasions of state¹².

Fui hoje a São Cristóvão []. O palácio, que pertenceu outrora a um convento, é situado em terreno elevado e construído em estilo um tanto mourisco, pintado de amarelo com molduras brancas []. Contornei o palácio até a plantação, que parece em muito boa ordem; e a vila dos escravos, com sua igrejinha, parece mais confortável do que eu acreditaria ser possível para uma vila de escravos. A Família Imperial vive agora toda aqui e só vai à cidade para negócios oficiais ou motivos de Estado.

A autora observa que, no palácio, os escravos tinham situação melhor; mas ao se espantar com isso, deixa claro não ser essa a norma.

70

As representações textuais e iconográficas da autora tornam-se mais preciosas hoje « (fig. 1) », quando o palácio, depois transformado em sede do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, já não mais existe, desde o incêndio de janeiro de 2019.

Sobre a cidade de Salvador da Bahia, que chama sua atenção pela beleza, fala do hospital, e podemos sorrir diante do contraste entre a mulher europeia e fina e nossos ancestrais, despreparados e imitadores:

The most useful is the hospital of Nossa Senhora da Misericordia, founded by Juan de Matinhos, whose statue in white marble, with a wig like Sir Cloudesley Shovel's in Westminster Abbey, stands at the first landing-place, and is the ugliest piece of carving I ever saw¹³.

12 Maria Graham, Op. Cit., p. 246.

13 *Ibid.*, p.138.

A parte mais útil é o Hospital de Nossa Senhora da Misericórdia, fundado por João de Matinhos, cuja estátua em mármore branco, com uma peruca como a de Sir Cloudesley Shovel em Westminster Abbey, no primeiro patamar, é a escultura mais feia que eu já vi.

No mesmo hospital, Maria indica a situação da mulher:

This hospital, besides its use as a refuge for the sick [], , maintains 50 young girls of decent parentage, to whom a suitable education is given, and a dowry of 1.200 crowns bestowed on them when they marry¹⁴.

Esse hospital, além de seu uso como refúgio para os doentes, geralmente em número de 120, mantém 50 jovens moças de decente filiação, a quem é oferecida educação adequada e um dote de 1.200 coroas para quando se casarem.

A autora depõe quanto ao sistema policial e de justiça em Salvador, Bahia:

The police here is in a wretched state. The use of the dagger is so frequent, that the secret murder's generally average two hundred yearly, between the upper and lower towns. To this evil the darkness and steepness of the streets mainly contribute, by furnishing almost a certainty of escape []. It often happens that persons accused before this formidable officer are seized and imprisoned for years, without ever being brought to a trial; a malicious information, whether true or false, subjects a man's private house to be broken open by the colonel and his gang; and if the master escapes imprisonment it is well, though the house scarcely ever escapes pillage. In cases of riot and quarrels in the street, the colonel generally orders the soldiers to fall on with canes, and beat people into their senses. Such being the state of the police, it is, perhaps, more wonderful that murders are so few, than that they are so many. Where there is little or no public justice, private revenge will take its place.¹⁵

71

14 Maria Graham, Op. Cit., p.138.

15 *Ibid.*, p. 140-141.

A polícia aqui é lamentável. O uso do punhal é tão frequente que a média de assassinatos secretos é geralmente de duzentos por ano, entre a cidade alta e a cidade baixa. A escuridão e as ladeiras íngremes contribuem para esse mal, pois oferecem fuga quase certa []. Frequentemente ocorre que pessoas acusadas diante desse terrível oficial são presas e encarceradas durante anos, sem jamais serem julgadas. Uma informação maliciosa, verdadeira ou falsa, permite que a casa de um homem seja invadida pelo coronel e sua gangue; e se é possível que o dono da casa escape da prisão, a casa raramente escapa de pilhagem. Em casos de agitação e brigas na rua, o coronel geralmente manda os soldados espancarem com paus os manifestantes até que esses sosseguem. Sendo tal a situação da polícia, é talvez mais impressionante que os assassinatos sejam tão poucos, que considerar que são muitos. Onde há pouca ou nenhuma justiça pública, a vingança pessoal acontecerá.

O passado construiu o presente, e nele ainda está marcado. A educação diferenciada da autora permitiu-lhe pensar além do seu contexto. A frase final dispensa comentários, soando como um prenúncio da repetição dos fatos que, infelizmente, ainda vemos.

72

Sobre conflitos com os índios, Maria dá um exemplo:

I hope the following tale is not true, though my authority is good. In this very captaincy, within these twenty years¹⁶, an Indian tribe had been so troublesome, that the Capitam Mor resolved to get rid of it. It was attacked, but defended itself so bravely, that the Portuguese resolved to desist from open warfare; but with unnatural ingenuity exposed ribands and toys infected with smallpox matter in the places where the poor savages were likely to find them: the plan succeeded. The Indians were so thinned, that they were easily overcome!¹⁷.

Espero que a história seguinte não seja verdadeira, embora minha fonte seja boa. Nessa capitania, nesses vinte anos, uma tribo

16 O Local era Porto Seguro, e a época, entre 1530 e 1550, aproximadamente.

17 Maria Graham, Op. Cit., p.9

índigena tinha sido tão problemática que o Capitão Mor resolveu livrar-se dela. Foi atacada, mas defendeu-se com tal bravura que os portugueses desistiram de guerra aberta; mas com engenho anormal dispuseram fitas e brinquedos infectados por varíola onde os pobres selvagens provavelmente os encontrariam: o plano deu certo. O número de índios diminuiu tanto que eles foram facilmente derrotados!

O recurso da guerra bacteriológica já era então usado. Caberia aqui uma **ligação entre** história e ciências, além de discussão sobre guerra.

Os jesuítas, católicos, mereceram elogios da autora protestante:

Thome de Souza [...] was succeeded by Don Duarte da Costa, who was accompanied by seven jesuits, among whom was the celebrated Anchieta. [...] And whatever may be the opinions entertained, as to their politics and ultimate views, there is not a doubt but that the means they employed to reclaim and civilise the Indians, were mild, and therefore successful; that while they wrought their own purposes, they made their people happy; and that centuries will not repair the evil done by their sudden expulsion, which broke up the bands of humanised society which were beginning to unite the Indians with their fellow creatures¹⁸.

73

Thomé de Souza [...] foi sucedido por Dom Duarte da Costa, acompanhado por sete jesuítas, entre os quais o célebre Anchieta. [...] E, sejam quais forem as opiniões quanto a suas políticas e metas finais, não há dúvida de que os meios empregados para recuperar e civilizar os índios eram moderados e, portanto, bem sucedidos; que, enquanto buscavam seus próprios propósitos, faziam seu povo feliz; e que séculos não corrigirão o mal feito por sua repentina expulsão, que cortou os laços de uma sociedade humanizada que começavam a unir os índios a seus semelhantes.

Segue o fragmento de uma carta do líder negro Henrique Dias:

The following is an extract from one of the letters of this Creole

18 Maria Graham, Op. Cit., p. 13.

Negro: 'Faltamos a obediência, que nos occupava no certam da Bahia, por não faltarmos as obrigaçoens da patria; respeitando primeiro as leys da natureza, que as do imperio'¹⁹.

Segue o fragmento de uma das cartas desse negro brasileiro: 'Faltamos com a obediência, a que nos submetíamos no sertão da Bahia, por não faltarmos com as obrigações da pátria; respeitando antes as leis da natureza que as do império'.

Chama a atenção o entendimento de que a obediência precisa vir depois de considerações da natureza, entendida aqui como o que é mais básico para o ser humano: a vida.

Os jesuítas na educação: o líder índio Camarão.

In the course of the struggle, which lasted until 1654, several leaders on both sides were slain, but none so remarkable as the Indian Camaram. He had been educated by the Jesuits; he understood Latin, wrote, read, and spoke Portuguese perfectly, but on all occasions of ceremony used an interpreter, that he might not in public do anything imperfectly, and thereby derogate from the dignity of his chieftainship²⁰.

74

No decurso da luta, que durou até 1654, vários líderes de ambos os lados foram mortos, mas nenhum tão notável quanto o índio Camarão. Ele tinha sido educado pelos jesuítas; aprendeu latim, escrevia, lia e falava português perfeitamente, mas em todas as ocasiões de cerimônia usava um intérprete, para que não fizesse, em público, nada de maneira imperfeita, e assim derogatório à dignidade de sua posição de chefia.

A exigência da excelência imposta por sua condição. Diante do descaso com as palavras e atitudes, os textos parecem-nos pertinentes para discussão em aula.

O uso do texto de Maria Graham pode colaborar na formação de um leitor crítico, que suspeite do que lhe é apresentado, buscando

19 Ibid., p.25.

20 Ibid., p. 26.

informação em fontes seguras nestes tempos de *fakenews*; um cidadão que saiba refletir sobre fatos, suas consequências e a formação de nossa identidade brasileira. pronto para ver com os próprios olhos, reagindo ao olhar de rebanho.

REFERÊNCIAS

BARTHES Roland, *Aula*, Cultrix, 1980

BRASIL, Base Nacional Comum Curricular, Brasília, MEC, 2017

BRASIL, Ministério da Educação, Temas Contemporâneos Transversais na BNCC, Propostas práticas de Implementação, Brasília, MEC, 2019

FONSECA Maria da Conceição Vinciprova, *O texto literário: aprofundamentos de leitura e transformações na aula de língua inglesa* (dissertação Mestrado em Letras), Niterói, Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2003

GRAHAM Maria, *Journal of a Voyage to Brazil and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824

GOTCH Rosamund Brunel, « Maria Lady Callcott - The creator of Little Arthur », 1937, dans Graham, M. *Journal of a voyage to Brazil*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824, p. 44

MELLO Maria Elizabeth Chaves (Org.), *Um francês nos trópicos: Francis Castelnau: um olhar de um viajante no século XIX*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2015

RIBEIRO Roberto Carlos, Literatura de viagem e historiografia literária brasileira, em *Revista Letras & Letras*, v. 23, nº 1, jan/jun 2007, p. 145-159

SECO Ana Paula, *Maria Graham*, HISTED-BR. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_maria_graham.htm. Acesso em: 09 mar. 2020

WALSH Catherine, *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2009

A educação feminina das brasileiras do Oitocentos sob a mira dos viajantes europeus

Andrea Reis da Costa

76

A partir da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil e de sua instalação no Rio de Janeiro, em 1808, a antiga colônia – agora içada à posição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves – foi palco do início de progressivas transformações em diversas esferas e, em particular, na área da educação e cultura. No que diz respeito à educação feminina, esse princípio do Oitocentos testemunhou uma diminuta evolução, antes, apresentando-se como uma continuação da vida colonial. Ainda assim, pode-se dizer que, a partir da segunda década do século XIX, essas transformações, paulatinamente, foram se manifestando, em direção à adoção de uma atitude um pouco mais progressista em relação ao lugar da mulher na sociedade. Não obstante, a precariedade da educação feminina impressionou muito negativamente os viajantes estrangeiros. Confinadas ao espaço privado de suas casas e cercadas por escravos, as brasileiras eram vistas por eles como as primeiras escravas da casa.

As narrativas de viagem, frequentemente, nos trazem relatos do que acontecia no âmbito doméstico e a leitura que os viajantes faziam dos usos e costumes das famílias em diferentes regiões do Brasil. Para além da mera descrição da rotina cotidiana, de homens, mulheres e crianças das famílias brasileiras, esses viajantes, também, manifestavam suas opiniões, avaliações e estranhamentos. E, para aqueles que puderam ter um maior acesso ao espaço doméstico, a condição feminina foi, por inúmeras vezes, objeto de estupefação ou censura.

Inúmeros viajantes, de várias nacionalidades europeias, que desde a abertura dos portos brasileiros ao comércio estrangeiro, em 1808, passaram pelo Brasil, concluíram e registraram em seus relatos que algum pouco contato com a maioria das mulheres no Brasil já desvelava sua mais absoluta falta de instrução.

A contínua chegada desses comerciantes, diplomatas, artistas e cientistas ao longo das décadas que se sucederam, deu à cidade um ar cosmopolita e iniciou um processo de europeização dos hábitos e costumes. O espírito desses viajantes europeus estava tomado por uma ideia de “missão civilizatória” que vinha ao encontro das aspirações de uma camada da sociedade brasileira que ambicionava se emancipar de uma herança cultural ibérica associada à condição de atraso em que se encontrava o Brasil.

Tomemos como exemplo o escritor-viajante francês Charles Expilly, que se instalou no Brasil em 1852. Expilly identificava dois tipos de vida feminina: a europeia e a portuguesa. Ele nos relata que as mulheres que viviam o estilo português de vida tinham suas saídas de casa restritas à ida à igreja ou às procissões, raras ocasiões em que eram vistas em público, enquanto aquelas que tinham viajado à Europa, minoria mais esclarecida, teriam conquistado maior liberdade de transitar.

Enquanto os escritores-viajantes europeus e parte de uma elite brasileira viam na europeização um signo de evolução e civilidade, alguns cidadãos e autores nacionais identificavam más influências nessas práticas importadas do Velho Continente. A deformação do corpo da mulher, particularmente, pelo espartilho, seria responsável pelo menor desenvolvimento da caixa torácica, o que, juntamente com as restrições a atividades físicas e vida ao ar livre impostas às mulheres e meninas, aumentaria a frequência dos episódios de tuberculose nas moças.

Essas influências sociais, mais a alimentação deficiente, se fizeram sentir, com a maior intensidade, sobre a menina brasileira de so-

brado. Menina aos onze anos já iaiazinha era, desde idade ainda mais verde, obrigada a “bom comportamento” tão rigoroso que lhe tirava, ainda mais que ao menino, toda a liberdade de brincar, de pular, de saltar, de subir nas mangueiras, de viver no fundo do sítio, de correr no quintal e ao ar livre. Desde os treze anos obrigavam-na a vestir-se como moça, abafada em sedas, babados e rendas; ou a usar decote, para ir ao teatro ou a algum baile. Daí tantas tísicas entre elas; tantas anêmicas; e também tantas mães de meninos que nasciam mortos; tantas mães de anjos; tantas mães que morriam de parto.¹

Gilberto Freyre relata como o médico Correia de Azevedo expressou o que, para ele, seriam os reais motivos da excessiva ornamentação do chamado “belo sexo” ou “sexo frágil” dentro do sistema patriarcal brasileiro, “empenhado em fazer do homem senhoril o sexo dominante e de afastar a mulher de preocupações ou responsabilidades de direção ou de mando²”.

A historiadora Mary Del Priore reforça essa ideia nos mostrando que a aparência tinha muito a dizer sobre a sociedade nos tempos do Império. O homem tentava fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela, o fraco. Ele, o sexo nobre, ela, o belo. O culto pela mulher frágil que se reflete nessa etiqueta, na literatura e também no erotismo de músicas açucaradas, de pinturas românticas é, segundo Gilberto Freyre, um culto narcisista de homem patriarcal. Para Del Priore, “o homem aprecia a fragilidade feminina para sentir-se mais forte, mais dominador³”. Todo jogo de aparências deveria colaborar para atenuar a diferença:

1 Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 25^a ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987. p. 117.

2 Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos. decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 1^a edição digital. São Paulo: Global Editora, 2013. p. 163.

3 Mary Del Priore, *Histórias da gente brasileira: volume 2: Império*. São Paulo: LeYa, 2016. p. 367.

pés minúsculos, cabelos longos, cintura esmagada pelos espartilhos, seios apertados nos decotes, e traseiro aumentado graças às anqui-nhas. Como já vimos, para alguns médicos essa “armadura” era responsável por problemas respiratórios que, de resto, ajudavam a desenhar a figura da heroína romântica, “a pálida virgem dos sonhos do poeta”, doente do pulmão.⁴

As moças se vestiam à francesa, enquanto os rapazes pautavam sua forma de vestir e de se comportar pelos paradigmas britânicos. Elegância, só a inglesa. Os hábitos burgueses impactaram a moda, e os homens passaram a associar a elegância a uma postura mais séria e discreta, deixando o mundo da futilidade e da ostentação para as mulheres.

O médico Luís Correia de Azevedo, que se preocupava com os problemas de higiene e de educação no país, atribuía, então, o alarmante aumento da tuberculose nesse período à europeização dos hábitos de comer e de vestir, às modas francesas e inglesas.

Com a europeização do país, as próprias crianças tornaram-se martirezinhas das modas europeias de vestuário. Sobretudo as meninas. ‘Os figurinos do meado do século XIX vêm cheios de modelos de vestidos para meninas de cinco, sete, nove anos, que eram quase camisinhas de força feitas de seda, de tafetá ou de “*poil de chèvre*”. Meninas de cinco anos que já tinham de usar duas, três saias, por cima das calçolas, as de baixo bordadas com “ponto de espinhos” e guarnecidas com franja Tom-Pouce. Ou então saias guarnecidas com três ordens de fofos. E não só excesso de saias: gorra de veludo preto. Botinas de pelica preta até o alto da perna. Penas de perdiz enfeitando a gorra.⁵

A influência e o prestígio da cultura estrangeira de então, em especial a francesa, vai muito além do gosto dos brasileiros e

4 Ibid.

5 Gilberto Freyre, Sobrados e mucambos. decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. 1ª edição digital. São Paulo: Global Editora, 2013. p. 273.

brasileiras pela moda, e antecede o Segundo Império. Desde que a corte portuguesa, empurrada por Napoleão, transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1808, abrindo para o mundo, depois de três séculos, um Brasil temeroso da cobiça de outras nações e refratário a qualquer outra ingerência externa, os ventos de mudanças arejaram essas paragens. A abertura dos portos às “nações amigas”, leia-se Inglaterra, inundou o mercado brasileiro de produtos ingleses e, em seguida, também franceses. A antiga rivalidade entre França e Portugal, prosseguiria, também, no Brasil do Oitocentos. Era de se esperar que nos rendêssemos à ostensiva influência dos ingleses, aliados de Portugal em sua precária resistência à invasão napoleônica, e que cedêssemos à assimilação pela cultura anglófona. Mas os acontecimentos que sucederam à instalação da corte portuguesa no Brasil mostraram que medidas de alta importância cultural, tomadas pelo príncipe regente, nos levariam em outra direção.

A transferência da monarquia portuguesa para o Rio de Janeiro mudou para sempre o quadro das relações internacionais na antiga colônia, agora Reino Unido a Portugal e Algarves. Com a mudança da sede da monarquia para o Rio de Janeiro, a política externa de Portugal passou a ser decidida ali, instalando-se o Ministério da Guerra e Assuntos Estrangeiros. O deslocamento do eixo da vida administrativa para o Rio de Janeiro mudou a fisionomia da cidade. Uma modesta vida cultural começou a se esboçar. Deu-se início a um período em que o acesso a livros e a uma relativa circulação de ideias traziam ares de mudanças. Abriram-se bibliotecas, teatros, academias literárias e científicas. Para além das inovações administrativas, D. João, num esforço civilizatório, visava promover a cultura e as artes, empenhando-se em injetar um toque de refinamento e bom gosto na atrasada colônia. A população urbana aumentava, e o número de habitantes da capital dobrou. Dentre esses novos habitantes, muitos eram estrangeiros imigrantes, espanhóis, franceses e ingleses, que viriam a formar uma classe média de pro-

fissionais e artesãos qualificados. A estes, juntaram-se os cientistas e viajantes, que nos legaram obras de inestimável importância para o conhecimento da época.

Mary del Priore nos lembra, em seu *Histórias da gente brasileira*, que desde a Abertura dos Portos, no que ela chamou de uma “gentil invasão”, esse prestígio dos franceses se manifestou no campo da comunicação. No Rio de Janeiro do Oitocentos, jornais anunciavam professores de francês. Cursos e aulas particulares na língua de Voltaire proliferavam na corte. Em um anúncio de jornal, certa “mãe de família” oferecia suas aulas “não só à clientela branca”, como também à “pardas, pretas e cativas”⁶.

Veremos um pouco mais adiante que há controvérsias quanto a essa “gentil invasão”. A chegada da Missão de Lebreton não teria sido assim tão bem recebida aqui pela totalidade da população, já que alguns brasileiros eram apegados à estética barroca do período colonial. Além do mais, essa admiração pela França era unilateral.

No século XIX, a França projetou para o mundo seu pensamento, sua literatura, sua moda e seu gosto. O Brasil atravessou sua história, impregnado dos valores culturais e estéticos franceses: desde a utopia da França Antártica, passando mais tarde pela primeira missão artística francesa, que aqui chegou em 1816 com a função de remodelar a capital do Reino Unido, até bem depois do final do Segundo Reinado, quando o engenheiro Francisco Pereira Passos, inspirado na reforma urbana de Haussmann – que transformou Paris – iniciaria a mais radical reforma que a cidade do Rio de Janeiro já viveu, saneando, urbanizando, e embelezando o Rio, ao gosto da *Belle Époque*.

Um importantíssimo marco desse esforço do rei D. João em civilizar a antiga colônia foi a contratação da Missão Artística Francesa. Em março de 1816, com Napoleão já exilado em Santa

6 Mary Del Priore, *Histórias da gente brasileira*: volume 2: Império. São Paulo: LeYa, 2016. p. 265.

Helena, a Missão aportaria no Rio de Janeiro, chefiada por Joaquim Lebreton, seus integrantes, quase todos bonapartistas, desprovidos de patronos ou amigos, fugiram da desconfortável situação em que se encontravam na Europa. Entre estes, estavam alguns dos mais renomados artistas da época: o arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean Baptiste Debret e o escultor Auguste Taunay. Na obra *A aparência do Rio de Janeiro*, Gastão Cruls faz o seguinte comentário sobre a Missão Artística Francesa:

Sacudiu-se fortemente a pasmaceira do meio, deu-se novo alento às manifestações da arte, até ali sob influência exclusiva das modas portuguesas, valorizaram-se certas formas de artesanato, apurou-se, enfim, o bom gosto⁷.

Outros artistas, não-franceses, como o alemão Rugendas, o inglês Charles Landseer e o austríaco Thomas Ender, contribuíram aqui, nesse mesmo período, com importantes produções artísticas, mas suas atuações foram pontuais e individuais. De maneira oposta, a influência francesa que se seguiu à missão francesa foi múltipla, abrangente e profunda. Desde então, a presença francesa no Rio de Janeiro, teve importantes desdobramentos na cultura, nas artes, no urbanismo e nos costumes. Em pouco tempo, os antigos adversários do reino português, tornam-se, em terras brasileiras, uma presença apreciada por muitos. Presença bem-marcada na denominação de inúmeros logradouros da cidade, a exemplo do Cais *Pharoux*, na Praça Quinze, do Café *Neuville*, no Largo do Paço, Café *du Nord*, na rua do Carmo, entre inúmeros outros. No setor das artes, a influência francesa só aumentou ao longo do século XIX; na literatura e no campo das ideias, os franceses foram nossos principais inspiradores. Ao findar do século XIX, a elite brasileira havia incorporado ao cotidiano o uso do francês e tinha uma estreita ligação com a cultura francesa. Tanto o vocabulário francês quanto as coisas que lhe correspondiam

7 Gastão Cruls, *A aparência do Rio de Janeiro*. volume 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. p. 321.

nos eram familiares e faziam parte de nosso cotidiano.

A partir da independência de Portugal, em busca de sua identidade nacional e em processo de ruptura com o passado colonial lusitano, o Brasil buscou na França um modelo de modernidade no qual se espelhar, longe dos limites da península ibérica. Apesar dos fortes vínculos com a cultura e a língua lusitana, muitos dos brasileiros começavam a virar as costas para Portugal, abraçando as ideias e os valores liberais franceses. O pensamento ilustrado francês tornou-se apreciado aqui, fomentando a aparição de editores e distribuidores de obras europeias.

Livreiros e editores franceses alugavam seus livros, por “um mês ou um dia”, na Rua do Ouvidor. Do porto do Havre chegavam carregamentos de obras que seriam vendidas ou alugadas “*chez P. Plancher-Seignot*” ou pelo livreiro *Grémières*. A oferta era imensa e diversificada: best-sellers, novelas, almanaques de curiosidades, dicionários de “francês de algibeira”, manuais de eloquência jurídica, jornais, enfim, publicações para todos os gostos e leitores estavam disponíveis nas prateleiras.

Em 1838, os irmãos Eduard e Heinrich Laemmert, alemães, que representavam a editora francesa *Bossange*, fundariam a *Livraria Universal* e a *Tipografia Laemmert*. Em 1844, seria a vez de Baptiste Louis Garnier fundar a notável Livraria *Garnier*, anteriormente *Irmãos Garnier*, que manteria suas portas abertas até 1932.

Estes espaços literários não só disseminaram no Rio de Janeiro o que havia de mais consagrado na literatura francesa e inglesa, como também publicaram autores nacionais como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Os livros comprados ou alugados nos livreiros eram discutidos pelos homens nos cafés, pontos de reuniões exclusivamente masculinas.

Jean Baptiste-Debret, integrante da Missão Artística Francesa, já menciona em seus escritos que, mesmo depois das mudanças ocasionadas pela vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, a

educação feminina se restringia a recitar preces e fazer alguns cálculos de memória, sem saber escrever nem fazer as operações. Pais e maridos temiam o mau uso da escrita para comunicar-se com amantes. A ignorância feminina era incentivada pelos homens da casa.

Na obra que escreveu em parceria com seu marido, *Viagem ao Brasil*, 1865-1866, Elizabeth Cary Agassiz descreve a ocasião em que, visitando uma fazenda, surpreendeu-se com o fato inusitado e raro de avistar um livro esquecido sobre um piano. Curiosa, apressou-se para descobrir seu conteúdo.

Era um romance, e, ao virar-lhe as páginas, veio o dono da casa e disse em voz alta que aquela não era uma leitura conveniente para mulheres – “Aqui está (entregando-me um pequeno volume), uma excelente obra que comprei para minha mulher e minhas filhas”. Abri o precioso volume, era uma espécie de pequeno tratado moral, cheio de banalidades sentimentais e de frases feitas, em que reinava um tom de condescendência e proteção à pobre inteligência feminina, porquanto, apesar de tudo, as mulheres são mães dos homens e exercem um pouco de influência sobre sua educação⁸.

84

Na segunda década do século XIX, havia apenas dois colégios particulares no Rio de Janeiro. Esperava-se que a mulher da corte, a partir de então, tivesse um mínimo de ilustração para fazer boa figura nos salões, teatros e reuniões que passaram a fazer parte da vida social do Rio de Janeiro. Para as moças de elite, era obrigatório saber piano, inglês e francês, canto e tudo que lhes permitisse brilhar nos saraus.

Ao considerar a educação ministrada às mulheres brancas de camadas sociais mais elevadas, nossos viajantes apontaram para a total falta de autonomia da mulher diante do domínio parental e marital, e sua inteira submissão a essa dominação. O casamento era considerado o único meio legítimo de ascensão social, o que torna a

8 Elizabeth Agassiz. *Viagem ao Brasil – 1865 – 1866*. São Paulo: Livraria Itatiaia Editora, 1975. p. 278.

arte de seduzir imprescindível e estimula o desenvolvimento da moda. Os salões da Corte e da alta sociedade da Bahia, São Paulo e Pernambuco tinham papel fundamental nesses arranjos matrimoniais das camadas sociais superiores, sobretudo durante o Segundo Reinado.

Apesar dos esforços empreendidos pelas instituições docentes, religiosas e particulares, a educação era essencialmente um privilégio masculino. A educação da mulher se restringia a sua formação moral e religiosa, tornando-a apta a conduzir com modéstia, discrição e decência os passos dos pequenos brasileiros que estariam sob seus cuidados maternos. Uma educação que visava prepará-la para bem servir o seu, lar, seu marido e seus filhos, sem jamais contribuir para nenhuma espécie de emancipação intelectual ou profissional. Seu papel nessa sociedade de um nacionalismo crescente era o de encaminhar, em seus primeiros passos, os futuros cidadãos da recém-formada nação brasileira.

A atuação da imprensa era de muita utilidade na disseminação das concepções que atrelam a mulher ao casamento e à função maternal, apresentados ali como a razão da existência feminina. O jornal goiano *Matutina* de 3 de janeiro de 1832 publicou um artigo exaltando essas funções, intitulado “Máximas de Conduta para as Senhoras Brasileiras”:

Bem serve a pátria a mulher zelosa pela boa educação de seus filhos, dando-lhe cidadãos dignos de seus serviços. A mulher dissoluta faz a sua vida desgraçada, e acaba na miséria entregue ao desprezo e remorso. A mulher para ser amável deve ter como primeira qualidade um gênio brando e dócil. Uma Senhora de honesto e sisudo comportamento atrai a consideração e o respeito do homem mais licencioso. A mulher deve ser para seu marido um espelho de compostura e virtudes, uma consoladora nas aflições e nos trabalhos da vida. O recolhimento, a ocupação, o manejo dos negócios deve ser o habitual emprego de uma senhora virtuosa⁹.

9 Paulo Ribeiro. Sombra no silêncio da noite: imagens da mulher goiana no século XIX. In: CHAUL, Nasr F.; RIBEIRO, Paulo R. (Orgs.). Goiás:

Mesmo nos meios sociais mais abastados da corte imperial, o nível de educação das mulheres, salvo raras exceções, era precário. Aquelas que conseguem frequentar uma escola, são enviadas para uma instituição de ensino aos sete ou oito anos de idade, mas só prosseguem em seus estudos até seus treze ou quatorze anos, momento em que são consideradas prontas para voltar à casa paterna para que finalizem sua preparação para o casamento.

As jovens casadoiras desses extratos da sociedade carregavam um ideal de grandeza e de ascensão social, que viriam pelo casamento. Daí a exigência de uma espécie de polimento cultural. Falar francês e tocar piano são imperativos. A desenvoltura das mulheres da sociedade é apreciada nos salões. Porém, não é propriamente nas discussões literárias que elas se farão notar, mas nos bailes, onde sua beleza e juventude serão lisonjeadas. É o que registra Charles Expilly, com tom de irônico e ácido desdém, no trecho a seguir.

Hoje ainda, a educação de uma brasileira está completa, desde que saiba ler e escrever corretamente, manejar o chicote, fazer doces e cantar acompanhando-se ao piano, num romance de Arnaud ou de Luiza Puget. Até agora as senhoras não tomaram da civilização senão a crinolina, o chá e a polca. A crinolina... coisa de que afinal elas não têm necessidade. O chá – a mais detestável de todas as bebidas, a meu ver. A polca – dança elegante e leve que não se adapta nem ao seu temperamento, nem à sua compleição. É verdade que conservaram o cafuné e o chicote, prova de que elas não são as principais escravas da casa. Mas que dizer da ignorância das mulheres que vivem no interior das províncias e nas fazendas? Nada. Senão que elas pouco têm a invejar de seus maridos¹⁰.

O parecer emitido com tanto escárnio por Charles Expilly tem sua constatação em incontáveis narrativas da literatura nacional de ficção, no que diz respeito à valorização de noções básicas de mú-

identidade, paisagem e tradição. Goiânia: Ed. da UCG, 2001. p.48.

10 Charles Expilly. *Les Femmes et les mœurs du Brésil*. Paris: Charliet et Huillery Éditeurs, 1863. p. 376. Tradução nossa.

sica, dança, francês e prendas domésticas, como no trecho abaixo, extraído de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

É um bom partido, é! Excelente menina... tem um gênio de pomba... uma educação de princesa: até o francês sabe! Toca piano, como você tem ouvido... canta o seu bocado... aprendeu desenho... muito boa mão de agulha!...¹¹

De igual forma, o escritor José de Alencar, em *O gaúcho*, enaltece as qualidades e prendas da jovem Ana Rosa.

Ana Rosa cresceu, pois, como se vê, entre os desvelos insuficientes do pai e o mau gênio da avó. Ainda assim, aprendera de cor a gramática do Sotero dos Reis; lera alguma coisa; sabia rudimentos de francês e tocava modinhas sentimentais ao violão e ao piano. Não era estúpida; tinha a intuição perfeita da virtude, um modo bonito, e por vezes lamentara não ser mais instruída. Conhecia muitos trabalhos de agulha; bordava como poucas, e dispunha de uma gargantazinha de contralto que fazia gosto ouvir¹².

O viajante Charles Expilly diz ainda sobre essa educação para bons modos e prendas domésticas entre as moças de famílias abastadas, que são minoria.

Encontramos no Brasil, como em toda parte, mulheres encantadoras, se não belas, que rivalizariam em elegância e distinção com as mulheres de nossos salões aristocráticos. Mas esses são produtos da civilização e, essas brasileiras, em sua maioria, já viajaram pra Europa. Falamos aqui daquelas que mofam na ignorância completa de todas as coisas, não sabendo absolutamente nada que não seja bordar, tocar uma polca em um piano *Collard-Collard* e fazer geleias. Mas, infelizmente, essa é a grande maioria¹³.

Essa situação descrita por viajantes e escritores de ficção na

11 Aluísio Azevedo. *O cortiço*. 19ª edição. São Paulo: Ática, 1988. p.105.

12 José de Alencar. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1991. p.19.

13 Charles Expilly. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris : Arnauld de Vresse Libraire-Éditeur, 1862. p. 162/3. Tradução nossa.

segunda metade do século XIX, já era percebida pela inglesa Maria Graham desde os primeiros tempos do Império.

No Brasil, uma mulher educada é aquela com um pouco de conhecimento de música, francês, que sabe dançar, costurar, bordar, fazer laços e descascar uma laranja¹⁴.

Tendo sido, por um curto tempo, preceptora das princesas reais, Maria Graham circulou em altas esferas da corte imperial. Ainda assim, sua visão da educação da população em geral, e das mulheres em particular, não era nada positiva.

[...] Encontrei algumas mulheres vivamente conversáveis, mas ninguém, em nenhum sexo, que me lembrasse os homens e senhoras bem-educadas da Europa. Aqui o estado da educação geral é tão baixo que é preciso mais do que o talento comum e o desejo de conhecimento para alcançar um bom nível¹⁵.

Caminhando para o fim do século XIX, o Censo Geral de 1872 mostrou que os níveis educacionais da população brasileira de então ainda eram significativamente baixos: 80% desta era analfabeta.

88

A situação do Rio de Janeiro que, não só tinha a maior população do império, mas também a maior arrecadação de renda do país, era consideravelmente melhor: cerca de 44% da população livre sabia ler e escrever. Na corte, enquanto quase a metade da população masculina era alfabetizada, menos de 37% das mulheres tinham acesso à escrita.

No despontar de um novo século, na verdade, de um novo milênio, o Brasil deve se questionar sobre o quanto caminhou desde esse tempo em que sua identidade como povo começava a se formar, a respeito do lugar que é dado à mulher nessa sociedade. Daí a importância de se continuar a expor e debater a trajetória feminina na história de nosso país, como ela se dá no presente e como a projetamos para nosso futuro como nação.

14 Maria Graham. Diário de uma viajante ao Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 320.

15 Ibid. p. 162.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1991.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1988.
- AGASSIZ, Luiz e Elizabeth. *Viagem ao Brasil – 1865 – 1866*. São Paulo: Livraria Itatiaia Editora, 1975.
- CRULS, Gastão. *A aparência do Rio de Janeiro*. volume 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. p. 321.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*: volume 2: Império. São Paulo: LeYa, 2016.
- EXPILLY, Charles. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris : Arnauld de Vresse Libraire-Éditeur, 1862. Disponível em [<https://archive.org/details/lebrsiltelquiloexpil>].
- _____. *Les Femmes et les mœurs du Brésil*. Paris : Charliou et Huillery Éditeurs, 1863. Disponível em [ftp://ftp.bnf.fr/572/N5720931_PDF_1_-1DM.pdf].
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987.
- _____. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. 1ª edição digital. São Paulo: Global Editora, 2013.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viajante ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- RIBEIRO, Paulo R. Sombra no silêncio da noite: imagens da mulher goiana no século XIX. In: CHAUL, Nasr F.; RIBEIRO, Paulo R. (Orgs.). *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

O consumo (trans)cultural como distinção – livros, documentos e objetos de arte entre Europa e América Latina

Ana Paula Sampaio Caldeira

1. Introdução

90 Vicente e Ernesto Quesada são duas importantes figuras do universo letrado argentino de fins do século XIX e primeiras décadas do XX, especialmente pelo amplo diálogo que mantiveram com intelectuais de diversos países da América e também da Europa¹⁶. Vicente Quesada foi diretor da Biblioteca Pública de Buenos Aires e, neste cargo, pôde viajar pela Europa em busca de documentos que interessassem à nação argentina e também de modelos de bibliotecas que fossem úteis para a reformulação da congênere nacional, que passava, nas últimas décadas do século XIX, por um processo de reorganização. Mas, além dos compromissos oficiais que visavam a contribuir para o crescimento de uma das principais instituições culturais argentinas do período, interessava a Vicente construir, ele próprio, sua coleção pessoal. Ao longo de anos, dirigiu seus recursos, interesses e gosto para a aquisição de documentos históricos, livros e objetos materiais vindos de diversos países. O ímpeto colecionista ganhou impulso quando ele passou a se dedicar à diplomacia, atuando como ministro plenipotenciário. Após a sua morte, os objetos

16 O trabalho mais completo que conhecemos sobre Vicente e Ernesto Quesada foi feito por Pablo Buchbinder. Em seu livro *Los Quesada*, o autor se debruça sobre as trajetórias políticas e intelectuais dos dois letrados, traçando um quadro da atuação deles na vida pública argentina de meados do século XIX e primeiras décadas do XX.

e livros angariados ao longo de toda uma vida ficaram sob os cuidados de seu filho, Ernesto, que também se empenhou no sentido de aumentar a coleção familiar.

O Instituto Ibero-Americano de Berlim, depositário do arquivo pessoal e da biblioteca de Vicente e Ernesto Quesada, guarda uma interessante documentação que nos ajuda a compreender o processo de constituição e os usos dessa coleção familiar. Nosso objetivo neste artigo é trabalhar com parte do acervo pessoal de Vicente e Ernesto. Pretendemos nos debruçar, especialmente, sobre dois álbuns fotográficos da família: o primeiro deles produzido em 1889 e o segundo em 1915. As fotografias documentam as duas casas ocupadas pelos Quesada nesse intervalo de tempo e centram-se especialmente no espaço, revelando a disposição da coleção pelos diversos cômodos, e nos permitindo analisar o lugar do colecionismo como elemento de distinção e prática dos atributos estatutários da elite político-intelectual argentina (BOURDIEU, 2007, p. 260). Para além do viés documental dessas fotografias, nos interessa aqui interrogá-las como estratégia de fixação de uma autoimagem e como narrativa dos colecionadores sobre sua própria coleção, o que significa considerar o álbum familiar nos seus limites entre o público e o privado, pois, se as imagens servem ao grupo familiar, como produtos culturais elas também ganham outros usos, como pretendemos mostrar. Em diálogo com os estudos que privilegiam uma abordagem do cultural que transcenda as fronteiras do nacional, as reflexões que desenvolvemos aqui sobre o trânsito de objetos, livros e documentos pretendem contribuir para entender como as elites letradas latino-americanas valeram-se dessa circulação transnacional para a construção de uma imagem de si mesmas e para a inserção delas dentro de um mundo burguês a partir da adoção de certos gostos, padrões e comportamentos.

2. Os álbuns de fotografia e a tênue fronteira entre o público e o privado

Antes de entrarmos propriamente nesse universo letrado, com seus gostos e coleções, vale uma rápida reflexão sobre o tipo de documento com o qual lidamos aqui, prioritariamente: os álbuns fotográficos. Alguns autores já destacaram o quanto este registro parece ocupar um duplo lugar. Por um lado, é um veículo precioso da memória familiar¹⁷, e isso se deve ao fato de serem portadores de um investimento afetivo e emocional, feito ao longo do tempo, por um ou mais membros desse grupo, que se dispõem a estabelecer os documentos fotográficos dentro uma organização interna, constituindo uma narrativa que diz respeito a um núcleo familiar. Nascidos a seguir à invenção da fotografia¹⁸, os álbuns passavam a eternizar os registros de todos os rituais cotidianos que compõem o microcosmos familiar: nascimentos, casamentos, aniversários, festividades, viagens e, durante algum tempo, até mesmo a morte de integrantes do grupo. Como destacam Dornier-Agbodjan e Conill¹⁹, a memória depende de seus marcos e, no caso da memória da família, as fotografias são suportes imprescindíveis e que se constituem como

92

17 SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512; PESAVENTO, Sandra. *Imagem, memória e sensibilidade: territórios do historiador*. In: _____; RAMOS, Alcides Freire e PATRIOTA, Rosângela (Org.). *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 17-34.

18 PRÍAMO, Luis. *Fotografía y vida privada (1870-1930)*. In: DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (Dirs.) *Historia de la vida privada, La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999. p. 274-299; ORTIZ GARCÍA, Carmen. *Una lectura antropológica de la fotografía familiar*. Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, Madri, 2006, p. 153-166.

19 DORNIER-AGBODJAN, Sarah e CONILL, Montserrat. *Fotografías de familia para hablar de la memoria*. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 32, Entre Fábula y Memoria (2004), p. 123-132.

um “memorial histórico”²⁰, uma “crônica familiar”²¹ ou um “museu imaginário”²² do passado de um determinado grupo, cujos membros se ligam por laços sanguíneos, afetivos e de parentesco. Se, como destaca Draaisma²³, o advento da fotografia impactou a memória e a nossa capacidade de lembrar, interessante é observarmos como isso se deu no interior do grupo familiar, em que a própria prática de ver as fotografias de tempos passados se transformou em um ritual que reforça os laços geracionais e identitários do grupo por meio das lembranças de momentos cotidianos ou excepcionais, e da exclusão dos indivíduos e eventos que não devem ser trazidos à lembrança. Afinal, o álbum de família é também um lugar de seleção.

Por outro lado, a fotografia – e, por conseguinte, este artefato específico em que ela é armazenada e organizada, o álbum – não só ultrapassa o âmbito do privado, como muitas vezes esboroa as fronteiras entre esta esfera e o espaço público. Luis Priamo²⁴ estabelece uma diferença importante entre a fotografia como documento da intimidade das pessoas e como objeto simbólico dentro da economia das relações sociais, afinal, como este mesmo autor nos lembra, o retrato é uma imagem de si para os outros. Em seu livro “Técnicas do observador”, Crary nos ajuda a entender melhor essa relação entre fotografia, demanda social e consumo, ao mostrar como as

93

20 ORTIZ GARCÍA, Carmen. Una lectura antropológica de la fotografía familiar. *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madri, 2006, p. 153-166.

21 KOUTSOUKOS, Sandra. *Negros no estúdio fotográfico*: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Unicamp, 2010. p. 81

22 BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos iluminados*: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013. p. 44.

23 DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória*: uma história das ideias sobre a mente. Florianópolis: Edusc, 2000.

24 PRÍAMO, Luis. Fotografía y vida privada (1870-1930). In: DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (Dirs.) *Historia de la vida privada, La Argentina plural*: 1870-1930. Buenos Aires: Taurus, 1999. p. 276-279

décadas de 1820 e 1830 viram emergir um novo observador e “um regime de visão moderno e heterogêneo”²⁵. Nesse sentido, a fotografia e todo o incremento relativo à produção e reprodução de imagens no XIX não foram só uma mudança na aparência e nas formas de representação (perspectiva que comumente reserva à fotografia um lugar como parte de um movimento contínuo de desenvolvimento da representação visual). Foram, antes, uma mudança na visão e no estatuto do observador²⁶. É esta mudança mais profunda que antecede a fotografia e faz dela uma “componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca”²⁷. Entender isso nos ajuda a interrelacionar o advento da fotografia (e uma prática cultural como o retrato de família) a elementos mais amplos, também criações dessa sociedade oitocentista, como os museus públicos, a reserva de um tempo para o lazer e a cultura e o pensamento historicista e evolucionista²⁸. A emergência de novas formas de reprodução em série das imagens, que se tornavam objetos de consumo, permitia a circulação global de modelos, conhecimentos, objetos, tempos e espaços. Mais do que isso, colocava a visualidade como elemento central no interior da cultura burguesa que marcava as elites do período.

94

3. “Casas são raízes”²⁹

A Coleção Quesada possui uma longa e interessante trajetória que remete às vidas pessoais e profissionais de seus artífices. O pa-

25 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 12.

26 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 14-16.

27 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 22.

28 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 29.

29 Esta frase foi retirada de artigo de Sandra Pesavento, citado na bibliografia. A análise que a autora faz de um álbum de família serviu de inspiração para a abordagem que propomos aqui.

triarca, Vicente Quesada (1830-1913), foi um homem da diplomacia e pode ser entendido, segundo Pablo Buchbinder, como pertencente ao segundo escalão da elite político-intelectual do país. Ocupou, como dito, o cargo de diretor da Biblioteca Pública de Buenos Aires nos anos 1870 e, em seguida, cargos diplomáticos em países como Brasil (1883), Estados Unidos (1885) e Espanha (1892). Em muitos desses deslocamentos, esteve em companhia de Ernesto (1858-1934) – seu único filho e que recebeu do pai grande investimento em sua educação, realizada em Dresden, na Alemanha, durante um período significativo de sua juventude. A relação de Ernesto com a cultura germânica foi forte durante toda a sua vida, e estreitou-se ainda mais quando se casou em segundas núpcias com a alemã Leonore Deiters³⁰.

O que nos interessa especialmente nesta trajetória familiar é gosto dos Quesada, sobretudo de Vicente, pelas viagens, a partir das quais, pelos deveres da profissão, era incumbido pelo governo de resolver contendas políticas que interessavam à Argentina. Como partidário de um tipo de diplomacia preocupada com questões de caráter social e intelectual, fazia parte da sua rotina jantares, saraus literários e negociações em torno de objetos e documentos muitas vezes importantes para as instituições de saber argentinas, outras vezes de interesse dele próprio. O trabalho diplomático e as viagens exigidas no exercício da função, ligavam-se à outra atividade que marcou a vida dos Quesada: o colecionismo de livros, papéis e objetos de arte.

A correspondência de Vicente Quesada evidencia seu empenho em adquirir certos objetos que deveriam ser destinados à casa da família, em Buenos Aires. Em carta datada de 19 de setembro de 1888, a então nora de Vicente, Eleonora Pacheco, escreve para o sogro noticiando a visita de Ernesto Bosch, uma espécie de intermediário, que lhe trouxe algumas estampas a mando de Vicente. Reclama, ainda, que os móveis prometidos não haviam chegado e

30 Para maiores informações sobre as atividades intelectuais de Leonore Deiters, ver o trabalho de Sandra Carreras citado na bibliografia.

aproveita para descrever a beleza da casa da família com todos os materiais enviados periodicamente pelo sogro: quadros italianos, cortinas, biombos, e um San-Giovanino que trouxeram de Florença³¹. Em outra missiva, em que acusa o recebimento dos tão esperados móveis, Ernesto comenta, ressaltando a seleção do material: “son muebles que salen de lo comum, que no se encuentran aqui”, e noticia também a chegada de livros enviados por Vicente³².

Se a correspondência familiar permite mapear a maneira como Vicente foi constituindo sua coleção ao longo da vida, ela também mostra que, nos anos em que esteve fora da Argentina, ele se valeu de intermediários e amigos que cumpriam o papel de estabelecer pontes com instituições e colecionadores estrangeiros. Um dos mais ativos é o Sr. Balcarce³³, que recorrentemente enviava a Vicente livros, estampas, catálogos de livrarias e bibliotecas e cópias de documentos. A coleção angariada pelos Quesada fez da residência da família um verdadeiro museu. Foi no casarão da Calle Cerrito, e, mais tarde, no da Calle Libertad, que os objetos recolhidos ao longo de toda uma vida foram expostos e guardados em suas salas, arquivos e bibliotecas pessoais. Uma coleção montada a partir da compra, trocas, presentes e permutas em nível internacional, e que terminou sendo adquirida pelo Estado Prussiano após tentativas de fazer com que a coleção permanecesse na Argentina.

Em meio ao grande número de documentos e livros que compõem este acervo, dois materiais em especial chamam a atenção pela sua beleza, por serem uma espécie de porta de entrada para a vida cotidiana e privada da família, e por se constituírem como uma

31 Carta de Eleonora Pacheco para Vicente Quesada. Buenos Aires, 18 de setembro de 1888.

32 Carta de Ernesto Quesada para Vicente Quesada. Buenos Aires, 20 de dezembro de 1888.

33 Possivelmente, Mariano Balcarce, que atuou como ministro plenipotenciário da Argentina na França.

narrativa sobre a coleção³⁴. Refiro-me a dois álbuns fotográficos, muito semelhantes entre si não só em seus aspectos materiais (como o tamanho e as capas em tons de vermelho ou vinho, com inscrições em dourado), como também na temática abordada e na narrativa que se esboçam ali.

O primeiro deles foi produzido em 1889 e traz o seguinte título: “Casa del Dr. Ernesto Quesada. Calle Cerrito 366. Buenos Aires. 1889” – um conjunto de onze fotografias tiradas por Samuel Boote. A escolha da família pelos serviços deste fotógrafo merece atenção: Samuel Boote, juntamente com seu irmão, Arturo, é um importante nome para a história da fotografia na Argentina, pois foi proprietário do maior estúdio fotográfico de Buenos Aires em fins do século XIX e início do XX, tendo também documentado a modernização pela qual passava a cidade³⁵. Ou seja, para registrar e eternizar a sua casa e a sua coleção, a família Quesada não poupou esforços e recursos, lidando diretamente com um dos fotógrafos mais badalados da capital.

A fotografia que abre o álbum traz a família toda reunida e sentada em uma sala ornada com tapetes pendurados na parede e alguns vasos. Em uma poltrona, Eleonora Pacheco, primeira mulher de Ernesto, com o filho Rodolfo no colo. De pé, encostado no sofá, outro filho do casal, Fernando. No sofá, Vicente com a neta Ernestina no colo e, ao seu lado, Ernesto. Esta é a única imagem da família ao longo do álbum. O verdadeiro protagonista ali era outro: a casa, cuja fachada aparece na 2ª fotografia. Aos poucos, o observador tem a impressão de ser convidado a adentrar nela: primeiro, a partir da foto da bela escadaria, em seguida, conhecendo o hall de entrada, ornado com uma das estátuas da coleção familiar. Chega-se, então,

97

34 Esta chave de leitura nos foi aberta pelo trabalho de Kelly da Silva Mello, indicado na bibliografia.

35 Sobre Samuel Boote, ver: ALEXANDER, Abel; PRIAMO, Luís. *La Argentina a fines del siglo XIX*. Fotografías de Samuel y Arturo Boote (1880-1900). Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, 2012.

ao salão principal, ricamente decorado por sofás, poltronas, uma pequena mesa de centro e um piano. Nas paredes, muitos quadros e candelabros. Vasos em cima de suportes e um lustre rico em detalhes também compõem o ambiente. Em seguida, observa-se a sala por um outro ângulo: mais cortinas, vasos, esculturas e uma cristaleira. Na sétima imagem, é possível entender melhor o cenário que abrigou a família na fotografia de abertura. O novo ângulo nos permite ver outros sofás, tapetes e quadros. Na parede central, alguns objetos lembram escudos e capacete medievais. Todas as imagens trazem uma legenda gravada, que localiza os espaços. Nesta imagem, lê-se “sala de fumar”. No álbum, estão presentes também duas fotografias da biblioteca da família, onde são vistas estantes lotadas, que ocupam todas as paredes, muitos vasos e esculturas. Os sofás e cadeiras que emolduram a sala indicam que ali era um lugar de reuniões em que possivelmente eram recebidos amigos e discípulos. Por fim, uma imagem do comedor fecha o álbum.





Álbum “Casa del Dr. Ernesto Quesada. Calle Cerrito 366”. Buenos Aires. 1889.
Sentido horário: família Quesada na sala de fumar; salão principal; novamente, a sala de fumar; biblioteca.

Fonte: Ibero-Amerikanische Institut. Nachlass Quesada 38 Bildmaterial Casa: Calle Cerrito.

Vinte e seis anos separam este álbum do segundo, intitulado “Casa-Habitacion del Dr. Ernesto Quesada. Calle Libertad 948. Plaza Libertad. Buenos Aires 1915”. O tempo trouxe mudanças significativas: a Calle Libertad não tem os ruídos das crianças e as conversas na sala de fumar. Já não é mais a família quem abre o álbum. Possivelmente, os filhos de Ernesto já estavam crescidos e longe de casa. Seu pai já tinha morrido e ele estava separado, mas não havia casado novamente. A casa é vazia e isso confere um peso ainda maior a ela e à coleção: as legendas mostram que a tônica aqui é menos os cômodos e mais o que eles guardam (“colección de tapices”; “museo de tallas de madera” etc). Tal como no álbum anterior, o observador é convidado a conhecer a residência a partir da sua fachada, passando pelo vestíbulo, onde se vê uma foto do pai ao alto e a foto de uma cerimônia ou cortejo logo abaixo. Na parede, esculturas e um brasão. A legenda da imagem diz: “Vestíbulo alto. Tapiz-reposterero con las armas de Medinaceli”. A seguir, vê-se uma das salas da casa, com diversas esculturas em madeira pregadas na parede, o salão central, o chamado “Museo de tallas de madera” e a imensa coleção de tapetes exposta nos salões “amarelo”, “celeste”, “vermelho” e no comedor. Passando pela sala de fumar, que abriga mais esculturas em madeira, e pela sala de quadros, o *tour* pela casa da Calle Libertad chega ao seu auge quando se adentra à bela biblioteca e ao arquivo histórico de Ernesto. Se a casa ainda é a grande vedete, a biblioteca, que muito cresceu em quase trinta anos, ganhou centralidade, sendo objeto de oito das vinte e quatro fotografias que compõem o álbum. Ela se torna mais clássica na sua decoração, organizada, maior e com menos objetos. Mas, ao mesmo tempo, mostra-se como uma biblioteca de alguém que trabalha, o que se faz notar pelos vestígios e rastros deixados por sobre a mesa: papéis desarrumados, documentos, livros e utensílios de escrita. A grandiosidade chama a atenção. O álbum indica cuidadosamente as seções pelas quais se dividem aquela coleção de livros: hispano ame-

ricana; seção América do Norte; seção argentina e países limítrofes; ciências sociais; ciências político-econômicas; sociologia; além do arquivo histórico. Encerrando com chave de ouro aquela narrativa em imagens, a única fotografia que indica que a residência é habitada: Ernesto sentado, atrás da mesa, olhando fixamente para a câmera.





Álbum “Casa-Habitacion del Dr. Ernesto Quesada. Calle Libertad 948. Plaza Libertad. Buenos Aires 1915”. Biblioteca Quesada – seção hispano-americana, Argentina e países limítrofes, ciências sociais, ciências político-econômicas, arquivo histórico e Ernesto Quesada em seu escritório de trabalho.

Fonte: Ibero-Amerikanische Institut. Nachlass Quesada 39 Bildmaterial Casa: Calle Libertad.

4. A coleção Quesada: entre memória familiar e dinâmica social

Uma primeira mirada nos dois álbuns dos Quesada nos mostra o valor documental desse acervo, no sentido de nos remeterem ao espaço habitado por esses dois intelectuais, seus gostos e a disposição dos livros e objetos pelo que poderíamos chamar de uma espécie de museu privado mantido pela família. Mas, eles não se esgotam aí. Tomando as palavras de Carmen Ortiz, quando se refere aos álbuns de família:

la construcción de la memoria que se hace a través de éstos no debe confundirse con una mera reconstrucción histórico-cronológica de hechos objetivos. En realidad, su función, aun teniendo una profunda raíz memorialística, va más allá del carácter puramente documental. Las fotos, como fragmentos construidos de una realidad pasada, son sobre todo «motivo» o estímulo para la construcción y reconstrucción del pasado y la memoria de la familia, por parte de sus actuales miembros³⁶.

Dessa forma, esse material pode também ser interrogado sob outro aspecto, que interessa mais diretamente a este texto, relacionado ao modo como as fotografias fixam uma autoimagem da família Quesada, notadamente de Ernesto e Vicente.

103

De acordo com Maria Isabel Baldasarre³⁷, “as últimas décadas do século XIX foram o momento de instalação e crescimento do consumo de arte em Buenos Aires, quando começaram a ingressar os maiores contingentes de objetos e obras artísticas vindas da Europa”. Os motivos para isso são vários e remetem à inserção de um país como a Argentina na economia internacional, bem como

36 ORTIZ GARCÍA, Carmen. Una lectura antropológica de la fotografía familiar. *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, 2006, p. 157. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3163137>; acesso em 30 de dezembro de 2020.

37 BALDASARRE, Maria Isabel. *Los dueños del arte*. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2006. p. 14.

à relação entre esse comércio cultural e certo valor de distinção e exibição de riqueza, cultura e dever patriótico. Isso é ainda mais evidente quando notamos dois aspectos que marcam os álbuns fotográficos dos Quesada, ressaltando que eles não se restringiam ao âmbito privado. O primeiro deles refere-se às escolhas: os ambientes selecionados para serem expostos e vistos remetem aos espaços da casa que podem ser considerados como fronteiras entre o privado e o público. Os aposentos dos membros da família, ou mesmo outros ambientes, como a cozinha, por exemplo, não aparecem. O que se mostra são os espaços especializados na vida cotidiana, em que era possível desfrutar da novidade do tempo livre ou do prazer do estudo desinteressado – o *living*, a sala de fumar, a biblioteca –, apontando para as afinidades entre esses novos padrões de consumo e o desenvolvimento de um estilo de vida burguês³⁸.

O segundo aspecto revelador dos usos dessas imagens para além do âmbito familiar é o fato de terem sido utilizadas em matérias publicadas na imprensa portenha sobre a “notável coleção de arte” e a “notável biblioteca” da família. Ricamente ilustradas, as imagens presentes nas reportagens davam a ver as residências repletas de objetos e livros e, claro, estabeleciam uma associação entre tudo aquilo com os Quesada, construindo publicamente as imagens de Vicente e Ernesto como homens cultos e expressivos da elite letrada argentina³⁹. Por meio dessas fotografias, esses dois letrados buscavam dar um sentido às suas trajetórias, na medida em que se apresentavam ali como homens que deveriam ser admirados pela

104

38 MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014. p. 86-89.

39 VALIENTE. Antonio Perez. Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada. *Plus Ultra*, n. 23, Março de 1918, p. 19-21. Disponível em:

https://www.revistas-culturales.de/es/digitale_sammlungen/seite/42872?page=0%2C19, acesso em 30 de janeiro de 2021. As fotografias da biblioteca que constam no segundo álbum foram reproduzidas em outras revistas da época, como a *Fray Mocho*, n. 155, de abril de 1915.

sua educação e pela sua atividade como colecionadores. Além disso, as cenas, os objetos, os gestos e tudo o que pressupõe a montagem dessas imagens parecem conduzir ao propósito de ligar esses homens a uma cultura cosmopolita. Em outras palavras: aquela casa, aquela coleção de arte e aquela biblioteca (que a reportagem da *Plus Ultra* faz questão de detalhar, é composta por 50 mil volumes, dispostos em um salão de 35m x 10m, sendo, portanto, “la biblioteca particular más valiosa y extensa del país”) poderia pertencer a um membro da elite ilustrada de qualquer país civilizado. O gosto daqueles letrados argentinos nada tinha de provinciano ou local. Antes, dialogava com uma cultura que se queria universalista e que se expressava no interesse pelo passado histórico – nacional, sem dúvida, mas também um passado mais amplo, capaz de conferir um lastro temporal que ligava a Argentina e suas elites ao dito “mundo civilizado”. Esta é uma chave de leitura que nos permite compreender, por exemplo, porque o gosto dos Quesada se voltou para objetos como livros, documentos e itens de valor artístico e histórico, como um sofá da época de Fernando VI, uma imagem gótica de Santa Catarina semelhante à existente no Museu de Cluny, ou tapetes da catedral de Borgo de Osma, doados pelo imperador Carlos V, e adquiridos por Vicente Quesada para compor sua coleção⁴⁰. Neste sentido, a coleção acabava lidando com uma dupla dimensão do tempo: primeiramente, um tempo histórico abordado nos livros e materializado nos objetos que a compunham e que reivindicavam uma relação de continuidade com o mundo europeu “civilizado”. Um tempo, portanto, que poucos seriam capazes de apreciar, e para o qual só uma elite letrada se julgava em condições de reconhecer sua importância. Mas há também uma segunda dimensão do tempo presente ali: se o 1º álbum evidencia o esforço do patriarca dos Quesada em constituir

105

40 VALIENTE. Antonio Perez. Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada. *Plus Ultra*, n. 23, Março de 1918, p. 19-21.

sua coleção, quase trinta anos depois, um novo álbum rememora e atualiza o ato inicial, como se mostrasse que o conhecimento que distingue esta elite não se constitui às pressas, mas sim *no tempo*, com a ajuda de seus antepassados⁴¹.

Nesse sentido, a vida pública desses dois homens permitia o desenvolvimento de práticas colecionistas e o contato entre eles e intermediários de objetos e papéis, além da inserção dessa família pertencente à elite portenha em um comércio letrado que fazia circular livros, documentos históricos e obras de arte pelas Américas e pela Europa. Assim, o colecionismo e o interesse por objetos que remetiam a outros tempos e culturas era parte da sensibilidade letrada do momento e de um consumo cultural que fazia desses letrados espécies de “mercadores”⁴² interessados na compra e troca de materiais para enriquecer suas coleções pessoais, agentes que contribuíram para fazer do passado e de determinadas culturas uma valiosa *commodity*⁴³ nesse comércio transnacional.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Abel; PRIAMO, Luís. *La Argentina a fines del siglo XIX*. Fotografias de Samuel y Arturo Boote (1880-1900). Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, 2012.

BALDASARRE, Maria Isabel. *Los dueños del arte*. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

41 BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. p. 263.

42 PODGORNY, Irina. *Mercaderes del pasado*: Teodoro Vilardebó, Pedro de Angelis y el comercio de huesos y documentos en el Río de la Plata, 1830-1850. *Circumscribere*, n. 9, 2011, 29-77.

43 Andrew Zimmerman utiliza o termo *commodity* ao se referir às coleções de objetos antropológicos montadas e expostas no Museu de Antropologia de Berlim e a relação desta prática colecionista com uma cultura de consumo popular na era do imperialismo.

- BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos iluminados: a reconstrução das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* São Paulo: Alameda, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BUCHBINDER, Pablo. *Los Quesada.* Letras, ciências y política en la Argentina, 1850-1934. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- CARRERAS, Sandra. ¿Cómo circulan los saberes? La relación intelectual entre Leonore Deiters, Ernesto Quesada y Oswald Spengler. *Políticas de la Memoria, Anuario del CeDInCI*, 8/9, 2008, p. 221-228.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador.* Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DORNIER-AGBODJAN, Sarah e CONILL, Montserrat. Fotografías de familia para hablar de la memoria. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 32, Entre Fábula y Memoria (2004), p. 123-132.
- DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente.* Florianópolis: Edusc, 2000.
- KOUTSOUKOS, Sandra. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX.* Campinas: Unicamp, 2010.
- MELO, Kelly Castelo Branco da Silva. *Bibliófilos e bibliodetetives: personagens de patrimônio e memória.* Dissertação (Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura.* São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen. Una lectura antropológica de la fotografía familiar. *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madri, 2006, p. 153-166.
- PESAVENTO, Sandra. Imagem, memória e sensibilidade: territórios do historiador. In: ____; RAMOS, Alcides Freire e PATRIOTA, Rosângela (Org.). *Imagens na História.* São Paulo: Hucitec, 2008. p. 17-34.
- PODGORNY, Irina. Mercaderes del pasado: Teodoro Vilardebó, Pedro de Angelis y el comercio de huesos y documentos en el Río de la Plata, 1830-1850. *Circumscribere*, n. 9, 2011, 29-77.
- PRÍAMO, Luis. Fotografía y vida privada (1870-1930). In: DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (Dirs.) *Historia de la vida privada, La Argentina plural: 1870-1930.* Buenos Aires: Taurus, 1999. p.274-299.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões Postais, Álbuns de Família e Ícones da

Intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.423-512.

WERNER, Michaël. “Histoire littéraire” contre litteraturgeschichte. La genèse d’une vision historique de la littérature en France et en Allemagne pendant la première moitié du XIXe siècle. *Genèses*, 14, 1994, France-Allemagne transferts, voyages, transactions, p 4-26.

ZIMMERMAN, Andrew. *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*. Chicago: University Chicago Press, 2001.

Jean Mermoz e Natal na literatura: herói natalense, cidade transatlântica

François Weigel

Em 13 de maio de 1930, Jean Mermoz pousou seu hidroavião na beira do rio Potengi, na cidade do Natal. Realizou assim o primeiro voo comercial do Atlântico Sul, entre São Luís (Senegal) e Natal, permitindo um ganho de tempo considerável para o envio do correio na Linha estabelecida pela *Aéropostale*. Noventa anos depois, Roberto da Silva, escritor da região do Natal, oferecia ao público *Jean Mermoz* (2010), a primeira biografia em português sobre esse personagem cuja sina foi ligada à capital potiguar. A publicação desse livro é a oportunidade de debruçar-se sobre o encontro literário entre uma cidade de província e um personagem histórico que encarna a internacionalização das rotas comerciais, fazendo de Jean Mermoz um herói natalense, e da cidade do Natal um espaço aberto para o exterior. Trata-se mesmo de um encontro literário, no enlevo da narração e de palavras que outorgam, para a cidade como para o homem, uma dimensão poética e épica. Pois, na mesma linha que o *Mermoz* (1938) escrito por Joseph Kessel dois anos após a morte de seu amigo, o relato de Roberto da Silva, mais que uma árida biografia, é uma história de vida, uma narração literária que redesenha os sonhos em torno do piloto francês.

Apoiando-nos sobre o romance *Le siècle des nuages* (2010), de Philippe Forest, sublinharemos os elementos fazendo da Linha da *Aéropostale* e da linha de Mermoz um terreno tão favorável ao desenvolvimento de uma mitologia moderna. Os aspectos épicos e o páthos dessa aventura são os ingredientes férteis utilizados, com

várias décadas de intervalo, por Joseph Kessel e Roberto da Silva, os quais acharam em Mermoz uma figura literária por excelência, um personagem tão natalense quanto transatlântico.

1 Mermoz, sua dimensão épica e transatlântica

A Linha! Assim era nomeada, sem que fosse necessário acrescentar nenhum epíteto ou designação mais precisa. A palavra, por si só, era suficiente para despertar paixões e alimentar ideais. Nascida de uma aposta genial e um pouco louca do industrial Pierre-Georges Latécoère, que nem esperou o Armistício de novembro de 1918 para apresentar ao Ministro da Aeronáutica Jacques Dusmenil seu projeto de travessia comercial unindo a França à América do Sul, a Linha foi construída trecho após trecho, de Toulouse até Dakar, antes que fossem efetuados, já em 1925, voos de exploração ao longo do litoral atlântico sul-americano. A sociedade *Latécoère* se tornou a *Aéropostale* quando foi comprada, em 1927, pelo empreendedor Marcel Bouilloux-Lafont, que, com investimentos vultosos, espírito modernizador e senso apurado da diplomacia com as nações latino-americanas, deu o impulso necessário para edificar por completo a Linha, um comércio de grande porte e uma aventura humana sem par¹. Mas essa aventura está associada, antes de tudo, a um conjunto de pilotos que entraram no panteão da aviação, tais como Paul Vachet, o menos famoso entre eles, apesar do seu papel essencial para desbravar e equipar as linhas no Brasil e na Venezuela; Henri Guillaumet, “o Anjo da Cordilheira”; Antoine de Saint-Exupéry, passado na posteridade como a grande figura de escritor aviador; e, por fim, Jean Mermoz, sem dúvida o personagem mais mítico de toda a aviação francesa.

Rosto de anjo, físico de atleta, sedutor e carismático, perfil da criança de condição humilde que uma paixão pelas nuvens levou à

¹ Ver, entre outras obras, Guillaumette de Bure, *Les secrets de l'Aéropostale*, Toulouse, Privat, 2006.

mais bela das carreiras, Mermoz adquiriu sobretudo uma aura de herói moderno por suas múltiplas aventuras em que viu a morte de perto: seu cativo num campo mouro após uma pane entre Casablanca e Dakar; seu voo noturno, o primeiro jamais realizado nessas latitudes e quase sem iluminação nas escalas, entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires; sua aterrissagem forçada no Chacó paraguaio, onde ele e o engenheiro Pranville foram suspeitos de serem espiões bolivianos; sua travessia dos Andes em que pousou forçadamente numa geleira, de onde “ele e seu mecânico, durante dois dias, tentaram evadir-se”, como o conta Saint-Exupéry, que descreve de que maneira Mermoz lançou seu avião contra o vazio, pegou o rebote nas rochas e acabou por deslizar até Copiapó². E longa seria a lista de todos os périplos, façanhas, acidentes, até o desaparecimento do piloto e da sua tripulação, cujo avião se afundou no Atlântico, no 7 de dezembro de 1936, dois dias antes do seu trigésimo quinto aniversário.

Acima de tudo, ele é, de todos esses ases da aviação, quem melhor encarna o ideal, tão forte nos “anos loucos” entreguerras, de unir continentes e povos para além do oceano. O correio, até o primeiro serviço postal aéreo realizado por Mermoz em 1930, ainda demorava vários dias para ser encaminhado por “avisos” – ou seja, barcos inutilizados depois da Primeira Guerra e que a Marinha francesa finalmente colocou à disposição da *Aéropostale*. Mas o hidroavião *Le Comte de la Vaulx*, utilizado em maio de 1930, e o trimotor *Arc-en-ciel*, construído pelo engenheiro Couzinet e conduzido por Mermoz até Natal em 1933, aceleraram consideravelmente o tempo e encurtaram o espaço. O próprio Mermoz pôde evocar, enfaticamente, “um ponto de união ideal que suprime definitivamente o obstáculo natural que durante tanto tempo impediu povos de uma mesma raça latina de se reconhecer, de se conhecer e se entender melhor³”.

111

2 Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 32.

3 Jean Mermoz, *Mes vols*, Paris, Flammarion, 2011, p. 44.

Em *Le siècle des nuages*, o escritor Philippe Forest – entrecruzando a biografia de seu pai, que empreendeu uma carreira de piloto da Air France logo após a Segunda Guerra mundial, e por outro lado uma perspectiva sobre a História – nunca deixa de se interrogar sobre esse ideal representado pela aviação, para ele o grande negócio do século XX, “nascido com ele, destinado a acabar ao mesmo tempo que ele⁴”. Os “tempos heroicos” desse sonho são aqueles da *Aéropostale* e de Mermoz em particular, que Jean Forest, pai do escritor, venerava; um sonho que concebia o avião como “o símbolo esplêndido de uma liberdade que contribuía para a emancipação pacífica de um mundo finalmente unido⁵”. Depois da Primeira Guerra mundial, com os aviões recém inventados que se tornaram máquinas de guerra, a utopia civilizatória renasceu, no encaço de alguns construtores e industriais. Segundo Forest, uma legião de pilotos arriscando suas vidas – pois os acidentes eram comuns – encontrou em Charles Lindbergh e Jean Mermoz os “Dióscuros de uma nova mitologia”, que encarnam o projeto, “idealmente ilustrado pela mística da Linha⁶”, da junção dos povos. O famoso “ponto de união” do qual nos fala Mermoz.

112

A visão ampla de Forest permite pôr em perspectiva a importância dos voos de Mermoz e de seus colegas. Mais que uma demonstração de progresso técnico ou que façanhas esportistas, esses voos suscitavam a aclamação do público e da imprensa por despertar lances de idealismo e esperança humanista. Isso impregna o vocabulário de Mermoz, que fala de “mística aeronáutica e social”, de “dedicação”, de um “apostolado, um martirologio”. É a ideia, segundo Forest, de uma “missão” pela qual o homem se coloca à disposição do coletivo, da Linha, da nação, e, num plano mais amplo,

4 Philippe Forest, *Le siècle des nuages*. Paris: Gallimard, 2010, p. 492.

5 *Ibid.*, p. 420.

6 *Ibid.*, p. 68.

7 Jean Mermoz, *Op. cit.*, p. 44, 45 et 145.

do “sonho, democrático no fundo, de uma humanidade, pacífica e prospera⁸”.

Por mais pacífica que fosse, não deixava de ser uma concorrência entre grandes nações – especialmente com a *Lufthansa* alemã, na linha da América do Sul – e os escritos de Mermoz são imbuídos, aliás, de um forte orgulho patriótico. Decepcionado pelos vacilos do Estado francês e pelo desmantelamento da *Aéropostale* em 1933, Mermoz, provavelmente influenciado também pela ética de disciplina no setor da aviação, entrou na política ao lado do *Croix-de-feu*, partido nacionalista hostil à democracia parlamentar. Com sua constante preocupação em “recusar a facilidade da explicação teleológica e do julgamento feito a partir do presente”, Philippe Forest lembra que esse partido “condena com igual vigor o antisemitismo e o nazismo; até ingressou, por parte, na Resistência⁹”. O narrador-autor do *Siècle des nuages* não busca saber o que teria sido a atitude de Mermoz durante a guerra (seu amigo Kessel, diga-se de passagem, também entrou na Resistência), mas seu relato revela “o avesso ambíguo” do sonho da competição aérea, a ascensão dos movimentos fascistas nacionalistas e de que forma a história quebrou a epopeia pacífica, sendo que a aviação se tornou “essa empresa anônima de devastação que se estende metodicamente sobre toda a superfície dos continentes¹⁰”.

113

2 Natal, terra prometida

Contudo, Philippe Forest – e isso constitui a poesia crepuscular de seu relato – não deixa de restituir a beleza desse sonho que assombrou a aviação e que, no caso de Mermoz, sempre acabava por levá-lo à mesma obsessão. Joseph Kessel o descreve atento ao apelo do Oceano, em 1926, quando está numa escala em Cap-Juby¹¹:

8 Philippe Forest, *Op. cit.*, p. 71.

9 Philippe Forest, *Op. cit.*, p. 74.

10 *Ibid.*, p. 244.

11 Hoje Tarfaya, no sul de Marrocos.

“Conversou com todos os construtores, todas as empresas aéreas. Que lhes deem um avião! [...] Apenas um avião! E no Atlântico Sul ou Norte, pouco importa, passaria, passaria, restabeleceria o prestígio da França¹²”. Logo, Kessel, como jornalista que sabe criar efeitos de espera e de tensão gradativa, expressa a progressiva febre que se apossou do piloto, a partir de 1927, enquanto trabalhava como chefe piloto na América do Sul: “Então, tendo muito tempo para pensar, a eterna obsessão, a do Atlântico, conquistava no seu espírito um império quase doentio¹³”.

Esse sonho acabou por realizar-se e materializar-se, de um ponto de vista geográfico, por um destino preciso: Natal, meta de todos os grandes voos transatlânticos efetuados por Mermoz e logo por outros pilotos, começando por Italo Balbo, italiano que a denominou “*a città stessa del sogno*” – a própria cidade do sonho¹⁴! Relatando um dos seus voos, Mermoz nos ajuda a compreender o sentimento de euforia que, ao avistarem Natal, podia submergir esses conquistadores dos ares:

114

Dezesseis horas de voo, logo dezessete, e, de repente, bem na frente, o brilho de um farol no horizonte que desaparece. Talvez uma visão irreal...Não, reaparece, e logo o clarão luminoso e imóvel no litoral, materializando a meta: Natal. A rolha de uma garrafa de champanhe acaba de estourar¹⁵...

A emoção foi muito intensa no primeiro voo, em 1930. Nessa aproximação do Natal após horas de voos transatlânticos, alguns lugares, talvez menos famosos em outras circunstâncias, ganham novos contornos. Assim é o caso dos rochedos São Pedro e São Paulo, a mais de 900 km e do arquipélago Fernando de Noronha, a 360

12 Joseph Kessel, *Mermoz*, Paris, Gallimard, 1965, p. 208.

13 *Ibid.*, p. 284.

14 Italo Balbo, *Stormi in volo sull'Oceano*. Verona, Mondadori Editore, 1932, p. 205.

15 Jean Mermoz, *Op.cit.*,p. 140.

km – lugares onde a *Aéropostale* disponha de postos de rádio – e, por fim, do Cabo São Roque, ponto do continente americano mais próximo da costa africana, a 50 km de Natal. Mermoz, mais uma vez, narra esse momento singular de emoção, deixando escapar algumas notas de lirismo:

Reconheci o Cabo São Roque. Fui tomado pela estupefação, o estômago se contraiu e meu coração bateu forte. Achei que meu espírito se destacava do corpo. Não tive mais o controle de meus movimentos. O surgimento da terra, após ter sulcado o oceano, me deslumbrou. Foi um minuto emocionante, o grande minuto de nossa viagem¹⁶.

Na esteira dessas anotações de Mermoz, Joseph Kessel, no seu texto mais deliberadamente poético, fará de Natal, ou da vista aérea sobre essa cidade, o lugar de um absoluto, o ponto em que se condensam as aspirações do piloto. Nenhum momento apaziguava tanto “a sede do seu ser” do que quando, “após uma longa e dura travessia, onde por vezes estava bem perto da morte na qual pensava muito, ele via se acender, do fundo da noite oceana, o farol dos Reis Magos”¹⁷.

O cotidiano nessa capital de província não era dos mais animados, quando os pilotos passavam alguns dias nela. Lembrando-se do tempo em que, antes de voltar para a África em 1930, esperava o reforçamento dos flutuadores de seu hidroavião, Mermoz até chegou a se exclaimar: “O quanto essa existência foi odiosa! Nós estávamos morrendo de tédio”¹⁸. Kessel, de um ponto de vista literário, encontrou nessas circunstâncias um viés para acentuar os acentos épicos da aventura, evocando em diversos momentos os contrastes entre a ação enérgica dos pilotos e o ritmo vagaroso da cidade. Quando caracteriza “a cidadezinha triste e pobre, sua população mestiça, sua vegetação descrita com vários traços exóticos, em suma seu

115

16 *Ibid.* p. 67.

17 Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 423.

18 Jean Mermoz, *Op. cit.*, p. 75.

“charme surdo, secreto, nostálgico”, o escritor quer enfatizar o jogo de oposições, sublinhadas pela conjunção adversativa que inicia a frase ulterior: “Mas para três homens impacientes de ação, ansiosos pela partida, a atmosfera estava intolerável¹⁹”.

Há, nessas páginas de Kessel sobre a vida de Mermoz no Natal, um perfume de romance colonial, que remete um pouco à figura misteriosa de Kurtz, personagem de Joseph Conrad, cujo espírito aventureiro e vigor arrebatador contrastam com a vida abafante e exaustiva do clima equatorial²⁰. A tonalidade é a mesma quando o escritor qualifica o desconforto que a cidade oferecia para os pilotos, em particular no *Hotel Internacional*, onde estavam hospedados: “Os quartos não tinham teto, as camas estavam infestadas de perceijos, os cupins roíam as paredes”. Mermoz e sua tripulação se mudaram depois para uma “casa vazia”, apenas com algumas redes e “latas de querosene utilizadas como assentos e mesa”. Mermoz, exaurido, “nem pensava mais em sua higiene. Nada lhe importava. A febre juntando-se a isso, tinha até perdido o apetite”²¹. Kessel não para por aqui, acumulando os detalhes materiais e morais que, além de provocar o exotismo para o leitor europeu, permitem enaltecer esses pilotos, maltrapilhos e febris, mas estoicos. Assim, a cada noite, “examinavam o aparelho, sentavam-se em um café cheio de moscas”, perto das “muralhas em ruínas de uma antiga fortaleza portuguesa” – vemos que, da natureza até os vestígios coloniais, o pitoresco da descrição literária toca constantemente nessas cordas da nostalgia, da indolência –, e logo “retornavam para seu jantar sórdidos e suas redes”²².

A partir dos escritos de Mermoz ou daqueles que o acompanharam, não podemos dizer, portanto, que Natal era considerada

19 Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 351.

20 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin, 1982

21 Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 351.

22 *Ibid.*, p. 352.

como uma cidade excitante. Por sinal, os contatos com a população local deviam ser muito restritos, pois os pilotos, com modo de viver muito disciplinado, estavam focados em seu trabalho. Por certo, eram recebidos pelas autoridades locais, convidados em banquetes, observados pela imprensa. Mas o relato de Mermoz, na sua chegada após o primeiro voo transatlântico, resume bem o hiato que podia existir entre a população local e esses aviadores impregnados pelo sentimento de cumprir uma missão. “Ao descerem do avião, umas cinquenta pessoas presentes na beira do rio Potengi pareciam espantadas de nos ver em trajes informais, os rostos marcados pelo cansaço e pelo calor, enfim, pelos trajes descompostos”²³.

No entanto, a aviação francesa, instalada duradouramente em Natal entre 1927 e o início do segundo conflito mundial, ganhou a simpatia da cidade, que encontrava um alimento para nutrir seu desejo de modernização – não é à toa que eclodiu então um plano de urbanização²⁴ –, com o desejo de se impor como uma plataforma essencial do Brasil e, internacionalmente, como uma espécie de “cais da Europa”, uma expressão do Ministro dos Transportes Victor Konder, que seria logo retomada pela imprensa local.²⁵ Essa mesma fórmula aparece na legenda de um belo desenho do modernista Erasmo Xavier, na revista *Cigarra*, onde vemos aviões que, simbolicamente, voam acima do mar e das caravelas portuguesas de outrora²⁶. De um ponto de vista mais sentimental, Luís da Câmara Cascudo explicou que a *Aéropostale* “popularizou o avião.

117

23 Jean Mermoz, *Op. cit.*, p. 69.

24 Ver Raimundo Arrais, “Traversées et permanences françaises: les pilotes et les avions de la Compagnie Générale Aéropostale dans la ville de Natal avant la Seconde Guerre mondiale”, in MARTINIÈRE, Guy; MONTEIRO Éric, *Les échanges culturels internationaux. France, Brésil, Canada-Québec (XIXe - XXe siècles)*, Paris: Les Indes savantes, 2013, p. 296.

25 *A República*, 28/07/1928, p. 1.

26 Erasmo Xavier, « A nossa capa », *Cigarra*, vol. 1, nº1, 1928.

Humanizou-se a figura do aviador.”²⁷ Mermoz, de todos os pilotos franceses, era o mais renomado e amado. Câmara Cascudo, aliás, usando do mesmo registro épico que Kessel, fez dele um retrato que remete diretamente ao tempo dos pios cavaleiros:

Piloto de raça, frio, calmo, magnético, com a tenacidade calculada e a força física de um velho “reitre” medieval, [...] Mermoz se vincula às figuras patronais de sua História pelo destemor natural, a coragem repousada e espontânea que fez dele uma das mais expressivas fisionomias entre os ases do mundo. Possui, como nenhum aviador em sua idade, uma crônica maravilhosa onde os feitos de valentia pessoal empatam com as provas de conhecimento técnico²⁸.

118 Mermoz, assim louvado pela figura mais ilustre das letras potiguaras, bem pode ser registrado como um herói natalense, que se inscreve na geografia local. Nessa ótica, os escritos sobre sua passagem no Natal não dão apenas conta de sua euforia poucos instantes antes da aterrissagem, mas o descrevem também em movimento nesse território. O General Davet, acompanhando o piloto, narra os passeios no velho Ford de Mermoz, em direção ao “banho na praia reluzente de Natal”, sempre “sob as aclamações da criançada autóctone, apaixonada por seu herói²⁹”. Desses banhos de Mermoz, restam inclusive algumas fotografias promocionais, onde exhibe sua musculatura de Apolo nas praias. Os dois outros lugares marcantes da geografia literária de Mermoz no Rio Grande do Norte são o aeródromo construído pelos franceses a 18 km do centro da cidade, assim como a Lagoa do Bonfim. O primeiro desses locais reacende a velha luta entre a técnica e a natureza, contada através de detalhes expressivos – chuvas torrenciais, cupins, vegetação invaso-

27 Luís da Câmara Cascudo, *No caminho do avião. Notas de reportagem aérea (1922-1933)*, Natal, EDUFRN, 2007, p. 40.

28 *Ibid.*, p. 32.

29 René Davet, « De l’Arc-en-ciel à la Croix du Sud », *Icare*, Paris, n° 68-69, 1968 - 1969, p. 193.

ra – pelo próprio Mermoz, mas também por Kessel ou testemunhas próximas, como Davet ou Pierre Larcher. Quanto à lagoa, é o teatro de um episódio crucial para todos os escribas que teceram a lenda em torno de Mermoz.

Em 1930, entendendo que a direção do vento não ia permitir ao seu hidroavião descolar das águas do Potengi para atravessar o Atlântico em sentido contrário, Mermoz identificou essa lagoa, no entorno da cidade, como um terreno mais propício a fim de levantar voo. “Caramba, o que acham da minha lagoa? Não é bonita demais?”, teria lançado o piloto aos seus camaradas deslumbrados pela beleza do lugar³⁰. O vento, contudo, não foi mais favorável. Mas Mermoz se empenhou, multiplicando as tentativas. A narração desse episódio por Kessel nos parece ser uma joia da crônica esportiva, pois é mesmo o esportista Mermoz que é aqui exaltado, seu físico, seu esforço, sua transpiração e sua determinação em vencer, além do fato de que a escrita busca atizar a tensão. Num primeiro momento, no rio Potengi: “Vi em Natal algumas testemunhas dessa luta feroz. [...] Me descreveram a cara, o torso inundado de suor, o peito ofegante de Mermoz, seu rosto contraído, fixo, imobilizado numa tensão e uma teimosia sem nome³¹”. Logo, na lagoa: “Mermoz, assolado por uma fúria demente, os maxilares e as palmas dolorosas de tanto contraírem-se, recomeçou, recomeçou, recomeçou. Tentou tudo. Teve todas as audácias³²”.

O avião acabou por decolar, levando a glorificação do herói ao seu ponto mais alto no relato de Kessel. A geografia natalense mostra toda sua força vital, mas os relatos insistem em sublinhar como Mermoz triunfa sobre os elementos naturais, na pista esburacada ou na lagoa, frente aos cupins ou aos caprichos do vento. Se a cidade

30 Pierre Larcher, « L’odyssée du ‘Comte de la Vaulx’ », *Icare*, Paris, n° 68-69, 1968 - 1969, p. 136.

31 Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 349.

32 *Ibid.*, p. 353.

não entusiasma esses pilotos habitados por uma vocação, seu nome e sua vista do cockpit de um avião concretizavam o velho sonho do voo transatlântico; e devemos acrescentar, pois, que a natureza tropical de Natal é, por excelência, o meio em que o homem se desafia a si mesmo e se realiza. O próprio Mermoz sugere:

Depois de cada grande viagem, onde lidei somente com os elementos e com meus companheiros, volto mais sadio, mais forte, melhor. Eu trago os benefícios dos rochedos de Natal onde eu vivo como um selvagem, praticamente nu. E é preciso, de ordinário, alguns dias nas mediocridades de Paris para estragar minha felicidade³³.

3 Um autor potiguar no rastro de Mermoz

Mas Mermoz ainda não tinha sido o protagonista de uma obra escrita por um potiguar. Roberto da Silva, intelectual que teve a oportunidade, quando era mais jovem, de conviver com Câmara Cascudo, supriu a lacuna. Realizado a partir de um leque amplo de leituras e fruto de um minucioso trabalho de pesquisa – Roberto da Silva confrontou as fontes e tenta esclarecer algumas dúvidas historiográficas, dando também elementos contextuais em notas de rodapé e no índice de nomes próprios que encerra o livro –, seu relato, na mesma linha que o texto escrito por Joseph Kessel, se interessa antes de tudo por Mermoz como homem, por suas aspirações, as peripécias de sua carreira, seus sucessos assim como seus fracassos e vacilos.

Para se aproximar de Mermoz em sua intimidade, Roberto da Silva se apoiou sobre um gênero escrito que sempre foi central em sua obra: as cartas. De fato, esse autor potiguar é conhecido por ter organizado livros de correspondência entre Câmara Cascudo e o escritor e jurista João Lyra Filho ou ainda Bernard Alléguede, ex-Diretor da Aliança Francesa de Natal. Seu diálogo com Alléguede, precisamente, lhe permitiu ter acesso às cartas recebidas pelo fran-

33 Jean Mermoz, *Op. cit.*, p. 29.

cês e mandadas por pioneiros da *Aéropostale*, nos anos 1970. Mais tarde, também descobriu a correspondência de Mermoz³⁴ e, na sua biografia, ele cita abundantemente algumas dessas cartas, dando forma e vida a Mermoz, mostrado como amante, amigo e, por fim, filho da Gabrielle, carinhosamente chamada como Mangaby – um apelido que Roberto da Silva, num envolvimento quase amoroso com seu herói, resolveu reproduzir do início até o fim de seu relato.

A outra grande fonte de inspiração do *Jean Mermoz* de Roberto da Silva é, indubitavelmente, o *Mermoz* de Kessel, a filiação sendo sugerida pelos próprios títulos. Além das citações diretas de seu predecessor, o autor brasileiro reencontra muitas vezes o tom de Kessel, seus efeitos de dramatização e fórmulas chamativas na hora de contar os grandes perigos enfrentados por Mermoz ou os momentos mais solenes, tal qual esse primeiro encontro, em Cap-Juby, entre “o maior poeta da aviação” e “o mais belo cavaleiro do céu” – Saint-Exupéry e Mermoz. Não se trata de uma imitação servil, mas, por algumas alusões, de uma reapropriação de um modelo a quem Roberto da Silva presta homenagem, enriquecendo também o relato de outras referências e fundando todas essas influências num português ágil e elegante, marcado pela presença discreta do narrador, que ora narra diretamente os fatos, ora ilumina os bastidores políticos da aviação francesa.

Em todo caso, há nesses dois relatos um desejo de encarnar o personagem epônimo, de fazer um retrato em movimento, ora com tonalidade admirativa, ora em um modo menor, buscando não mais desenhar os contornos da lenda Mermoz, mas querendo penetrar na alma do personagem e amigo – e acreditamos poder dizer que Roberto da Silva, embora não tenha conhecido Mermoz, também chegou a ser, por uma atitude empática, seu “amigo”. Até poderíamos criticar uma falta de distanciamento em relação aos posicionamen-

34 Jean Mermoz, *Défricheur du ciel. Correspondance 1923-1936*, organizada por Bernard Marck, Paris, L'Archipel, 2001.

tos de Mermoz, em particular na política, onde, segundo Roberto da Silva, o piloto é desculpado por uma forma de ingenuidade em “perseguir o mesmo sonho na tribuna e sobre o Oceano”³⁵; porém, ao mesmo tempo, essa empatia permite ao autor cavar mais fundo nos sentimentos de um herói cuja “melancolia natural tornou-se uma espécie de luminosa tristeza”³⁶, à medida que se acumulavam as decisões administrativas levando ao declínio da aviação francesa.

Retomando os termos do crítico João Cezar de Castro Rocha, diríamos que Roberto da Silva imita e “emula” Kessel, ou seja, reutiliza procedimentos linguísticos e esquemas narrativos para melhor esboçar seus próprios traços inventivos³⁷. Essa inventividade se manifesta em particular no início do relato, por uma inversão da cronologia dos fatos. A ligação recebida por Gabrielle Mermoz, algumas horas antes do último voo de seu filho, abre o relato: “Vão matar seu filho”³⁸! A prolepse que antecipa o drama, o ponto de vista interno que permite mergulhar nos pensamentos de uma mãe extremamente preocupada, a repetição da mesma frase de ameaça, o *close* sobre a troca de olhares entre o piloto e sua mãe. Eis uma introdução digna de um *thriller*, anunciando um dos fios importantes da biografia, que vai ser puxado nos últimos capítulos: as interrogações em torno da morte de Mermoz. Pois nesse ponto Roberto da Silva não hesita em evocar escândalos do Estado francês, apoiando-se no texto de François Gerber, cujo título interrogativo, *Quem matou Mermoz?*, descarta diretamente a ideia de um acidente que aconteceu por acaso³⁹.

5 Considerações finais

Essa biografia vai, portanto, muito além do Mermoz “brasileiro” e recentra o homem em suas circunstâncias familiares e históricas.

35 Roberto da Silva, *Op. cit.*, p. 557.

36 *Ibid.*, p. 568.

37 João Cezar de Castro Rocha, *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation*, Paris, Petra, 2015.

38 Roberto da Silva, *Op. cit.*, p. 23.

39 François Gerber, *Qui a tué Mermoz ?*, Toulouse, Privat, 2009.

Na sua “Advertência”, Roberto da Silva explica que o objetivo de seu livro é “trazer aos olhos contemporâneos, sobretudo aos mais jovens, a vida de um herói francês que tem sua história ligada ao Brasil e, particularmente, à Cidade do Natal⁴⁰”. Não precisa explicitar longamente esse vínculo entre o personagem e a cidade, talvez menos evocada em seu livro do que na biografia escrita por Kessel. Mas, por uma investigação subjetiva que se desloca entre as linhas das correspondências e dos depoimentos sobre o biografado, Roberto da Silva realizou um esforço de interpretação e de imaginação para tentar entender as buscas e os desvios de seu herói. Assim, concordamos plenamente com a apreciação do jornalista e intelectual Vicente Serejo, autor do “Prefácio”, que lê esse Jean Mermoz à luz das observações de François Dosse sobre a “aposta biográfica”: liberando o personagem de uma dimensão estritamente fatural, Roberto da Silva “entrega a vida [de Mermoz] viva e pulsante ao leitor”⁴¹. Ele reinventa Mermoz para tentar nos fazer apreender o “futuro do passado”⁴², restituindo o sonho da aviação nesses tempos pioneiros e talvez até o sonho de boa parte do século XX, nos diria o escritor Philippe Forest.

123

Ora, esse sonho transatlântico, para Mermoz e nos relatos literários sobre esse personagem histórico, se cumpriu tomando os contornos de Natal, meta última. Kessel conta assim que, após um jantar em Saint-Tropez, Mermoz, deslumbrado por um clarão do pôr-de-sol, repentinamente exclamou: “O Farol de Natal! Olhe!”⁴³ Roberto da Silva, é claro, relembra essa miragem que enganou Mermoz, e na sua interpretação é “como se um fio o ligasse a Natal”⁴⁴...

40 Roberto da Silva, *Op. cit.*, p. 21.

41 Vicente Serejo, « Prefácio », in R. da Silva, *Op. cit.*, p. 18.

42 François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 381.

43 Joseph Kessel, *Op. cit.*, p. 428.

44 Roberto da Silva, *Op. cit.*, p. 617

REFERÊNCIAS

A República (Jornal oficial do Estado), Natal, nº 167, 28/07/1928

ARRAIS Raimundo, “Traversées et permanences françaises: les pilotes et les avions de la Compagnie Générale Aéropostale dans la ville de Natal avant la Seconde Guerre mondiale”, in MARTINIÈRE, Guy; MONTEIRO Éric, *Les échanges culturels internationaux. France, Brésil, Canada-Québec (XIXe - XXe siècles)*, Paris: Les Indes savantes, 2013

BALBO Italo, *Stormi in volo sull’Oceano*, Verona, Mondadori Editore, 1932

CÂMARA CASCUDO, Luís da, *No caminho do avião... Notas de reportagem aérea (1922-1933)*, Natal, Edufrn, 2007

CASTRO ROCHA João Cezar de, *Cultures latino-américaines et poétique de l’émulation*, traduit par François Weigel, Paris, Petra, 2015

CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin Modern Classics, 1982 (1902)

DA SILVA Roberto, *Jean Mermoz*, Natal, Sebo Vermelho, 2020

DAVET René, « De l’Arc-en-ciel à la Croix du Sud », *Icare*, Paris, nº 68-69, 1968 – 1969, p. 192-197

124 DE BURE Guillemette, *Les secrets de l’Aéropostale. Les années Bouilloux-Lafont 1926-1944*, Toulouse, Privat, 2006w

DOSSE François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005

FOREST, Philippe, *Le siècle des nuages*, Paris, Gallimard, 2010

GERBER François, *Qui a tué Mermoz ?*, Toulouse, Privat, 2009

GLEIZE Joëlle, « C’est impossible [...] mais on peut quand même essayer », Brno, Presses de l’Université de Masaryk, *Études romanes de Brno*, nº1, 2012, p. 328-340

KESSEL Joseph, *Mermoz*, Paris, Gallimard, 1965 [1938]

LARCHER Pierre, « L’odyssée du ‘Comte de la Vault’ », *Icare*, Paris, nº 68-69, 1968 – 1969, p. 130-140

MERMOZ Jean, *Défricheur du ciel. Correspondance 1923-1936*, organisée par Bernard Marck, Paris, L’Archipel, 2001

MERMOZ, Jean. *Mes vols*. Paris: Flammarion, 2011 (1937)

SEREJO Vicente, « Prefácio. Mermoz, os dias e os sonhos », in DA SILVA Roberto, *Jean Mermoz*, Natal, Sebo Vermelho, 2020, p. 13-19

SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1944 (1939)

XAVIER Erasmo, « A nossa capa », *Cigarra*, vol. 1, nº1, 1928.



Fotografia de um avião Laté 28.

Acervo pessoal de Jean-Yves Puyo.



Ao lado, reprodução da ilustração feita por Erasmo Xavier para a capa da Revista *Cigarra*, vol. 1 de nov. de 1928.

Acervo Rejane Cardoso. Reprodução de Moraes Neto.

Heranças coloniais no imaginário das cidades: a literatura interroga o colonialismo português¹

Silvio Renato Jorge

126 O percurso colonial português, de longa duração e marcado por dinâmicas que se diversificaram com o passar do tempo, deixou nas cidades diretamente envolvidas neste processo elementos que compõem seus traçados e marcos arquitetônicos. Refiro-me não apenas às cidades erguidas nos distintos territórios subjugados pela mão do colonizador, mas ainda às que, estando no território metropolitano, incorporaram monumentos vinculados ao imaginário colonial, realçando-o ou mesmo colaborando para a sua propagação. Esses elementos, ao atravessarem os séculos, em muitos casos, corroboraram a atribuição de uma aura de heroísmo e grandeza civilizacional ao povo conquistador. Sabemos todos, porém, o quanto a própria ideia de civilização, sobretudo na forma como foi desenhada a partir do Século XIX, prestou-se a fundamentar um discurso que traz, em suas entrelinhas, as noções de superioridade e nobreza, escamoteando – sem muito sucesso – princípios racialistas e hierarquizantes. Além disso, ajudou a difundir, por diversos meios, a reiterada imagem de que o fato colonial seria, na verdade, “O fardo do homem branco” (1899), como podemos ler no famoso poema de Rudyard Kipling:

Tomai o fardo do Homem Branco –
Envia teus melhores filhos
Vão, condenem seus filhos ao exílio

1 Este ensaio insere-se no âmbito do projeto CAPES/Print/UFF “História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais”, processo 88887.310211/2018-00.

Para servirem aos seus cativos;
 Para esperar, com arreios
 Com agitadores e selváticos
 Seus cativos, servos obstinados,
 Metade demônio, metade criança.

[...]

Tomai o fardo do Homem Branco -
 Sem a mão-de-ferro dos reis,
 Mas, sim, servir e limpar –
 A história dos comuns.
 As portas que não deves entrar
 As estradas que não deves passar
 Vá, construa-as com a sua vida
 E marque-as com a sua morte².

Abnegação e desprendimento seriam, desse modo, as falsas bases de uma empresa conduzida basicamente por interesses econômicos, responsável por deixar como herança de sua existência um pesado lastro de escravidão e guerras. O poema de Kipling, em sua perspectiva eurocentrada, reitera uma visão idealizadora do processo colonial, reforçando a aura em torno dos conquistadores ao mesmo tempo em que subverte as relações de subserviência próprias do processo colonial, para apresentar como ato abnegado aquilo que sempre esteve relacionado à busca do lucro e da posse de terras.

127

Se permitirmos, entretanto, que nossa atenção se volte para a cidade de Lisboa, seremos capazes de elencar uma série desses monumentos que, em termos ideológicos, tentariam documentar a afirmação da superioridade do colonizador português e a grandeza de seus atos. Remeto-me não apenas àqueles mais facilmente identificáveis, construídos ainda durante o momento expansionista, como

² Rudyard Kipling, “O fardo do homem branco” (1899), disponível em https://pt.wikisource.org/wiki/O_fardo_do_Homem_Branco, acesso em 15/03/2021.

a *Torre de Belém* ou o *Mosteiro dos Jerónimos*, e que ainda hoje potencializam essa memória heroica, mas, por exemplo, ao *Arco da Rua Augusta*, diante da Praça do Comércio, onde, encimada por esculturas de Célestin Anatole Calmels que representam o Gênio e o Valor sendo coroados pela Glória, podemos (re)encontrar uma imagem heroica de Vasco da Gama. Ou mesmo em construções ligadas ao Estado Novo, como o *Jardim da Praça do Império* e o *Monumento aos Descobrimentos*, nas quais a valorização do passado e da tradição se associa fortemente ao imaginário colonial e à recuperação de uma versão da história voltada para atribuir aos demais conquistadores portugueses o mesmo lugar de destaque dado ao já referido navegador. É importante perceber que tais monumentos, no dia a dia da cidade, reiteram princípios e valores, enfatizando uma visão de mundo radicada em índices pretéritos de grandeza e glória, como nos lembram Nuno Domingos e Elsa Peralta, ao introduzirem a coletânea *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*:

128

A relação entre Império e metrópole releva também a importância das representações sobre o Império na formação de identidades nacionais dos centros de poder imperial europeus. Tais representações foram veiculadas através de todo um aparato cultural de disseminação de imaginações imperiais na esfera metropolitana, o qual inclui museus, políticas de preservação de património, recurso a celebrações públicas e usos de formas de expressão como a música ou a literatura, para efeitos de propaganda³.

Nesse sentido, o longo regime salazarista realizou intervenções urbanas na cidade de Lisboa, principalmente durante os anos quarenta e cinquenta, que buscaram reforçar sua faceta ideológica tradicionalista e colonialista, ligando-a, todavia, a um paradoxal

³ Nuno Domingos; Elsa Peralta (orgs.), *Cidade e império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2013, p. XXIV.

processo de modernização do espaço público pautado pela construção de largas avenidas – como as Avenidas Novas – e pela expansão do perímetro urbano. Nessa perspectiva, se, de um lado, a cidade se transformou por meio da própria presença das pessoas que a habitavam e de suas práticas sociais, por outro também sofreu as consequências das intervenções do poder público ou mesmo da ausência de tais intervenções, caracterizando-se como um painel que insinua concepções de mundo e orientações políticas, mas que se vê constantemente atravessado pelo fluxo inevitável da presença humana. É justamente essa presença que pode subverter as expectativas, redesenhando e problematizando o regramento urbano, alisando o estriado, para já aqui recuperar as metáforas utilizadas por Deleuze e Guattari em busca compreender a diversidade do espaço⁴. Mais uma vez citando Domingos e Peralta, é necessário perceber que:

O estudo do urbano permite identificar o modo como a dinâmica de urbanização colonial e pós-colonial no espaço português se integra num conjunto de tendências estruturais que acompanha a formação de uma economia globalizada, de um sistema-mundial, perceptível no quadro do funcionamento de uma divisão internacional do trabalho e da produção, em lógicas de estratificação social. Nas cidades, tais tendências ganham uma tradução espacial evidente e que, no universo colonial, foram caracterizadas por poderosos processos de racialização e categorização que instituíram formas de cidadania desiguais. É na cidade que a ordem espacial dos projetos e imaginações é concretizada⁵.

129

Dessa forma, e considerando que o texto de Domingos e Peralta privilegia o espaço das colônias, mas não desconsidera o da metrópole colonial, se assim a podemos chamar, Lisboa pode ser entendida como uma cidade que incorporou em sua espacialidade

4 Gilles Deleuze; Félix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo, Editora 34, 1997, p. 179.

5 Nuno Domingos; Elsa Peralta (orgs.), *Cidade e império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2013, p. X

os distintos projetos e imaginações coloniais que a atravessaram e que hoje, décadas após o fim oficial do império, ainda se relaciona tanto com essa herança quanto com as consequências humanas dela advindas. A marcante migração oriunda dos antigos territórios colonizados, aspecto que a irmana com outras antigas capitais imperiais europeias, é um traço indelével de sua existência e é justamente a forma como tal população a ela se incorpora que nos permite estabelecer os parâmetros para uma percepção crítica de todo esse processo.

A literatura, ao lado de outras formas de arte, é forte interlocutora do espaço urbano e de suas contradições; estabelece com ele uma relação tensa, capaz de revelar não apenas a singularidade de sua beleza, mas ainda, em sentido oposto, os traços que reverberam seus mais agudos problemas. Trata-se de um discurso sensível e atento, que desvela suas antíteses e aponta os valores muitas vezes questionáveis que orientam a partição do território, a opressão de seus habitantes ou de grupos sociais específicos, enfim, a existência daqueles que, nele vivendo, o constituem como espaço habitado. Em contrapartida a toda uma produção literária decorrente do colonialismo e que se deteve na reiteração de seus princípios e valores, como lemos no poema de Kipling, é importante notar que não são poucos os textos em língua portuguesa empenhados em apresentar ao leitor a complexidade das relações estabelecidas no mundo colonial e a quem efetivamente coube o seu pesado fardo. As palavras do escritor angolano Luandino Vieira, por exemplo, nos levaram a conhecer, na Luanda colonial presente nos contos de *A cidade e a infância*, de 1957, a fronteira do asfalto como elemento que baliza tanto a separação entre colonizadores e colonizados quanto as distintas formas de interação existentes entre eles. Mais recentemente, em um segundo exemplo, a escrita do moçambicano João Paulo Borges Coelho nos permitiu acompanhar, em *O olho de Hertzog*, romance de 2010, os trânsitos de seus personagens centrais por

entre as ruas da antiga Lourenço Marques, contrapondo a região balneária da Polana, branca e europeizada, à periferia habitada da cidade. Retornando a Lisboa, não seria difícil identificar textos que visitaram a capital portuguesa para nela destacar os traços do imaginário colonial registrados no espaço público da cidade e na prática diária daqueles que por ela circulavam. De Mário Cláudio e seu *Tocata para dois clarins* (1992), que revisita criticamente a Exposição do Mundo Português, de 1940, e o ideário salazarista, a *As naus* (1988), de Lobo Antunes, encontramos produções literárias que investem marcadamente na leitura desse imaginário e, mais do que isso, na percepção de o quanto o Estado Novo dele se apropriou para, relacionando-o a um caráter passadista e tradicionalista, fortalecer suas pretensões políticas e econômicas no continente africano.

Este início do século XXI, no entanto, acrescenta a tal percepção da cidade, em seu percurso já agora pós-colonial, novas questões decorrentes de suas transformações sociais. A ex-metrópole colonial é, na contemporaneidade, um território que passa por mudanças acentuadas, tanto na forma como sua população é composta quanto nas consequências daí decorrentes. Se a presença negra em Lisboa sempre se fez marcante, hoje, em virtude dos problemas econômicos (mas não só) gerados na África pela própria existência do (neo)colonialismo como projeto global, podemos afirmar que se impõe como elemento desencadeador da necessidade de novos olhares para a percepção da urbe em movimento. É o que se pode perceber pela existência e ampliação de bairros sub-assistidos pela administração pública, majoritariamente habitados por migrantes africanos e seus descendentes, como o Segundo Torrão, o Bairro da Jamaica e o Barruncho. Os chamados bairros de lata não são propriamente novidade na cidade, mas o aumento da população que vive nesses espaços demonstra de forma nítida a inabilidade dos gestores para lidar com o problema. Demonstra, ainda, a dificuldade desses mesmos administradores de identificar parte da população

como pertencente ao grupo efetivo de cidadãos portugueses. O que nos leva a indagar se estaríamos diante de um racismo estrutural, reminescente ainda de formulações coloniais pretéritas, mal disfarçadas por toda a ênfase que o regime do Estado Novo português tentou dar tardiamente ao luso-tropicalismo freiriano⁶. Ou mesmo questionar se o tempo decorrido após o fim do salazarismo e da presença concreta dos portugueses em África seria ainda insuficiente para delinear uma nova percepção da sociedade portuguesa, uma

6 É importante atentar para o fato de que o Estado Novo português manteve formas distintas de relação com o pensamento de Freire, de acordo que o momento político e, sobretudo, com a necessidade de se adaptar às pressões internacionais para em torno da ideia de autodeterminação dos povos das colônias que começaram a prevalecer após o fim da Segunda Guerra. Suas ideias apenas foram aceitas com maior ênfase a partir da década de cinquenta do Século XX. Até então, apenas recebiam alguma atenção no que se refere à capacidade de adaptação do português em outras partes do globo, sendo as demais hipóteses, em geral, rejeitadas. Como afirma Cláudia Castelo: “O principal motivo de discordância relativamente à teoria de Gilberto Freyre radica na importância que o autor confere à mestiçagem. Numa reunião de topo do partido único do regime salazarista – a União Nacional –, o valor científico de Casa-grande & senzala chega mesmo a ser posto em causa, precisamente por enaltecer a mistura racial. Evocando o trabalho de antropólogos físicos como os portugueses Germano Correia e Mendes Correia e o francês René Martial, Vicente Ferreira assevera que a mestiçagem produz efeitos nefastos: ‘degenerescências dos caracteres psíquicos e, porventura, também dos caracteres somáticos’. O retrato que faz dos mestiços, mulatos e crioulos, carregado de preconceitos, é extremamente negativo; descreve-os como ‘impulsivos, indolentes, em regra pouco inteligentes, pouco dóceis e pouco morais’. Com o objectivo de impedir a miscigenação e mesmo o convívio entre brancos e negros nas zonas de colonização étnica, assim como a concorrência económica entre os trabalhadores das duas raças, propõe que se estabeleça e aplique com rigor uma política de segregação racial nas regiões de povoamento branco, que proibia, nomeadamente, a utilização de mão-de-obra indígena pelos colonos portugueses”. Cláudia Castelo, *O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio*, disponível em <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>, acesso em 22/09/2020, s.p.

percepção que seja capaz de ultrapassar os centenários anteparos ideológicos responsáveis por estabelecer a hierarquização entre pessoas com características fenotípicas distintas, deliberadamente reforçados durante as décadas de 30 e 40 do século XX. Ou, por fim, se não estaríamos efetivamente diante de uma das muitas faces da necropolítica hoje presente em antigos espaços coloniais, que se espria tanto pelas ações de guerra, quanto pela pobreza endêmica ou mesmo pela forma como parcela das migrações contemporâneas é tratada pelos governos ditos ocidentais. É Achille Mbembe quem nos lembra que “[...] a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é”⁷. O contexto em que o pensador insere essa frase é outro, referindo-se à colonização dos territórios palestinos por Israel, mas a ideia da existência de uma parcela da população que pode ser tratada como descartável, quando transferida para o contexto urbano de muitas cidades, inclusive daquela em que vivo, o Rio de Janeiro, não difere muito da forma como é dita por ele... Mas em breve voltarei a isso.

Já agora é importante destacar, todavia, o quanto essa presença negra portuguesa tem se tornado marcante na cena cultural lisboeta, contribuindo para sua renovação. A literatura migra por novos caminhos, mas não apenas ela. Também a música e a arte, sobretudo a arte de rua, derivam para outras formas, possibilitando interlocuções que renovam o campo cultural, em diversos níveis. É o que encontramos, por exemplo, na canção “Nova Lisboa”, de Dino Santiago:

Qualé ideia?

Não ouves a tua cidade a chamar por ti?

Entra na zona

Não digas que tens de sair para acontecer

⁷ Achille Mbembe, *Necropolítica*, São Paulo, N-1 Edições, 2018, p. 41.

Eu já não vou nem tentar, ei
Se a cidade quer, deixa andar
Eu já não vou nem tentar, eei
Mesmo sem saber, deixa tarraxar
Vem, sente, sente, sente esta nova Lisboa
Sente, sente, sente esta nova Lisboa
Vem e sente, sente, sente esta quente Lisboa
Sente, sente, sente esta nova Lisboa
Qualé ideia?
Qualé ideia?
Mas qualé ideia?
Qualé ideia?
De onde veio toda essa gente, eu não sei
Dizem que tamos na moda, ma n ka krê sabê
Ali sta tudu dretu, ma não tou nessa
De vender a sodadi ou a morabeza
Eu já não vou nem tentar, ei
Se o batuku vai, deixa andar
Eu já...⁸

134

Ao convidar para a percepção de uma nova cidade, “esta quente Lisboa”, em seus fluxos de transformação, a canção destaca não apenas a presença de novos ritmos a embalar os corpos daqueles que nelas vivem, mas também questiona a existência de uma interlocução possível entre esses corpos e o espaço urbano. E

8 Dino d’Santiago, Nova Lisboa, disponível em <https://www.letras.mus.br/dino-dsantiago/nova-lisboa/>, acesso em 25/01/2021.

destes, com o contexto social mais amplo. A cidade já não é a capital imperial que imaginara, não pode, contudo, apagar os processos sociais decorrentes de tão longa vivência.

Retornando ao contexto da produção literária, mais especificamente da romanesca, cabe destacar a forte presença, no cenário português, de Djaimilia Pereira de Almeida, que, estreando em 2015 com *Esse Cabelo*, publicou em 2018 o premiado *Luanda, Lisboa, Paraíso*⁹. Neste romance, acompanhamos o percurso de Cartola e seu filho Aquiles. Movidos pelo projeto infrutífero de corrigir um defeito de nascença no pé do rapaz, partem de Luanda para Lisboa e passam, algum tempo depois, a viver na miséria em um bairro de lata ficcional chamado Quinta do Paraíso. Transitando seu enredo principalmente¹⁰ pelos três espaços que lhe atribuem o título, o romance de Djaimilia problematiza uma série de relações complexas, as quais envolvem tanto as diferentes relações que o pai, fruto direto do processo colonial, e o filho, crescido em uma Angola livre, estabelecem com a cidade que os recebe, quanto os atritos surgidos entre eles em virtude de tal diferença. Desenha, também, uma imagem da miséria e dos problemas de inadaptação vividos por ambos que deve menos à descrição reiterada do espaço físico do Paraíso do que à representação da expropriação radical vivida por ambos. O retrato de suas existências é, sobretudo, um retrato da falta – de diálogo entre ambos, de condições materiais para a vida, enfim, de perspectivas que apontem um caminho a seguir – que se contrapõe a um excesso de memória, seja da experiência pessoal de cada um, seja daquela que se manifesta por meio das fachadas dos prédios

135

9 Da autora, foram ainda publicados, em 2019, *Pintado com o pé* (crônicas, contos) e *A visão das plantas* (novela), ambos pela editora Relógio D'água.

10 No romance encontramos ainda referências à vila de Quinzal e a Moçâmedes, em Angola, como espaços significativos para o desenvolvimento do processo narrativo.

e monumentos. Inocência Mata, em resenha publicada no jornal *O Público*, em 14/12/2018, aponta para o peso que a memória tem sobre o texto, realçando as contradições históricas derivadas desse passado que, em sentido próprio, assombra o presente no livro:

[...] o que a autora nos apresenta é a corporificação das contradições históricas, a partir da encenação de um Passado constantemente a assombrar o Presente — no sentido literal do termo: a constituir-se como fantasma num jogo entre ausências e emergências memorialistas que se vão interseccionando com/em os eventos e questionando as interpretações que deles se fazem¹¹.

136 Ao confrontarmos a experiência de tais personagens em sua solidão miserável, no percurso entre distintos espaços, somos levados a ponderar sobre as interferências que tal passado faz incidir no presente, orientando nossa leitura para uma discussão que se apropria tanto das questões individuais que envolvem cada personagem quanto de sua inserção no processo histórico cultural que atravessa as relações estabelecidas entre eles e destes com o espaço urbano. Duas imagens, a meu ver, são muito representativas dessa questão, em virtude de sua força metafórica. A primeira delas aponta para a relação espectral que Aquiles mantém com Lisboa, cidade inúmeras vezes atravessada por ele em busca por identificar não apenas um sentido para existência, mas também uma chave de acesso àquele espaço que se nega à sua integração:

[...] A sua adolescência foi uma brisa que percorreu Lisboa ao fim da tarde. Quando deu por si, era um homem e tinha o pai às costas. Fala-se da luz de Lisboa, mas ela não iluminou Aquiles. Penou, sonhou e, num dia como outro qualquer, secou antes de dar flor¹².

11 Inocência Mata, Uma implosiva geografia exílica, disponível em <https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipsilon/critica/implosiva-geografia-exilica-1854334>, acesso em 19/03/2021, s.p.

12 Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, São Paulo, Cia das Letras, 2019, p. 65.

Deslocado de seu torrão natal para uma metrópole que não será sua, emparedado por uma história de que busca se desvencilhar, o jovem percorre a cidade como a atravessar um labirinto obscuro cuja saída é inacessível. Assim, a “existência” seca de Aquiles, da mesma forma que a de seu pai, descreve um processo de alijamento social que reduplica a distância entre o Paraíso e o centro histórico da cidade, assinalando-os como figuras que expressam de forma muito palpável as considerações de Mbembe anteriormente referidas por mim: tratados como descartáveis em uma cidade que não parece aceitá-los, compõem a contraface da aventura colonial. Se a grandiosidade dos prédios e monumentos circundantes do Rossio encena o país que pretensamente existiu, a presença de ambos cortando suas ruas amplia o deslocamento identitário em que vivem, reforçando uma imagem de exílio a que, como personagens, não conseguem escapar. Mais uma vez citando Inocência Mata, cabe dizer que a história desses personagens – não só a deles, mas, talvez, a da grande maioria daqueles que encontram algum destaque na obra, como Pepe – é um

[...] veículo para a compreensão da experiência dos marginalizados (negros, pobres e imigrantes despossuídos) em toda sua extensão como vidas sem sentido, repletas de silenciamentos, que se apropriam do espaço que está historicamente construído por e para as vozes do centro)¹³.

137

Talvez por essa razão a imagem de Cartola e Aquiles circulando a pé pela cidade seja tão marcante na obra e necessária a ela. Reiterada em várias páginas, tem um papel fundamental de convocar outros textos literários portugueses para o diálogo, como o faz com os poemas de Cesário Verde e Gomes Leal, característica já destacada por mim anteriormente, em “Lisboa, entre poesia e prosa:

13 Inocência Mata, *Uma implosiva geografia exílica*, disponível em <https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipsilon/critica/implosiva-geografia-exilica-1854334>, acesso em 19/03/2021, s.p.

território em desilusão”¹⁴. Não se limita, todavia, a isso. É por meio de tal imagem que se encena também a ruptura do espelho urbano em que ambos poderiam se reencontrar, construindo novos laços de interação com a sociedade que os cerca. Ruptura profunda e agônica.

A segunda imagem a guiar minhas reflexões é a que encontro na cena em que Aquiles, Justina e Neusa se sentam na grama suja da Praça de Espanha a comer batatas fritas e bifanas, após passarem a manhã a percorrer a cidade. A cena, que descreve a forma como a voracidade aos poucos toma conta de suas ações, apagando qualquer pudor em disfarçar a fome, completa-se pela descrição da forma como os passageiros dos carros que passam (não) interagem com eles:

Os automóveis passavam na estrada tangente ao canteiro. Ocupados com a refeição à sombra, eles marcavam o ritmo do trânsito com os molares. [...] Os carros abrandavam no semáforo e alguns condutores reparavam no piquenique das três estátuas negras sentadas. Restaurados com a merenda, eles riram-se da cara dos distraídos que tiravam macacos do nariz ou pintavam os lábios à pressa no espelho sabendo que dentro de instantes o semáforo abriria e não lhes pediriam conta das gargalhadas. Mas não se saberia dizer quem observava, pois os outros, ao passarem de raspão, também os viam e eram aos olhos deles três pobres-diabos sem destino, uma família de chimpanzés vestidos de gente¹⁵.

14 Já nesse artigo, afirmava: “Há aqui uma espécie de impossibilidade da tradução daquilo que essa cidade representa, como monumento de uma história que já não é a sua, sem que nunca o tenha deixado propriamente de ser, se considerarmos os rastros e ruínas deixados pelos colonizadores naqueles países que deles conseguiram se libertar. Os espaços pelos quais Aquiles transita e transitou, de Luanda ao Paraíso, assinalam uma história de sucessivas perdas, mas também se revelam, nesse percurso, como matrizes de uma forte incomunicabilidade que tem por saldo a experiência da solidão”. Conferir em Silvio Renato Jorge, *Lisboa entre poesia e prosa: território em desilusão*, Em *Trânsitos e fronteiras literárias: territórios*, Boa Vista / Rio de Janeiro, Editora UFRR / Edições Makunaima, 2020, p. 37.

15 Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 121-122.

A cena aparentemente despreziosa descreve um jogo de relações em que se mostra, de forma nítida, a distância que separa os dois grupos – os jovens negros empobrecidos e os condutores brancos –, seja em virtude da posição espacial que ocupam na cena – uns sentados na grama suja, outros em seus automóveis –, seja na condição que cada um ocupa no jogo social, jogo este que ultrapassa a questão financeira para centrar-se também em uma perspectiva ligada à questão racial: sendo habitantes da cidade, ao menos Aquiles o é, uns são brancos e outros negros. Uns são pessoas em trânsito, que encontram na cidade a que pertencem um destino para onde seguir. Outros, repousando em um dos muitos não-lugares daquela cidade – ou seja, os espaços não identitários, relacionais ou históricos de Lisboa¹⁶ –, são vistos como “três pobres-diabos sem destino, uma família de chimpanzés vestidos de gente”. Para além da forte descrição do racismo inerente à manutenção de uma visão de mundo que decorre do processo colonial anteriormente vivido pelos portugueses e da suposta missão civilizadora a ele atribuída por largos anos, estabelece-se aqui uma contraposição entre os que, habitando a cidade, possuem um destino e os demais, aqueles que não o possuem e transitam sem nela encontrarem o seu lugar.

139

De certa forma, os passeios de Aquiles e Cartola pelas ruas da Lisboa antiga e o piquenique dos jovens irmãos e da sobrinha em uma parte mais contemporânea do espaço público da urbe confluem ambos para denotar a marginalidade a que são relegados os corpos itinerantes dessas pessoas. A inscrição histórica presente na arquitetura da cidade faz emergir uma memória marcadamente ideológica, que muitas vezes rechaça a diferença, ao mesmo tempo

16 Para tanto, consideramos o pensamento de Marc Augé, ao afirmar: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”. Conferir em Marc Augé, Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade, Campinas, Papirus, 1994, p.59.

em que interfere nos processos de identificação dos indivíduos que a habitam. Demarcam, assim, as fronteiras que estabelecem padrões distintos de cidadania, ainda que esses padrões sejam, em muitos casos, pouco perceptíveis. Ou aparentemente delimitados por regras de convívio social e leis. O papel que uma parcela da literatura produzida em Portugal tem ocupado, como o das obras que aqui citei ou destaquei, é justamente o de por à prova essa memória monumental, o de confrontar tais fronteiras para, por meio de uma problematização aguda, balizar uma leitura crítica do espaço urbano lisboeta e das relações sociais que nele se desenham.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de, *Esse cabelo*, Lisboa, Leya, 2015.
- _____, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- 140 ANTUNES, António Lobo, *As naus*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus, 1994.
- CASTELO, Cláudia. O luso-tropicalismo e o colonialismo português, disponível em <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>, acesso em 22/09/2020.
- CLÁUDIO, Mário, *Tocata para dois clarins*, 1992.
- COELHO, João Paulo Borges, *O olho de Hertzog*, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo, Editora 34, 1997.
- D’SANTIAGO, Dino, Nova Lisboa, disponível em <https://www.letras.mus.br/dino-dsantiago/nova-lisboa/>, acesso em 25/01/2021.
- DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa (orgs.). *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2013.
- JORGE, Silvio Renato. Lisboa entre poesia e prosa: território em desilu-

são. Em MIBIELLI, Roberto; JORGE, Silvio Renato; SAMPAIO, Sonia M. G. (orgs.). *Trânsitos e fronteiras literárias: territórios*, Boa Vista / Rio de Janeiro, Editora UFRR / Edições Makunaima, 2020, p. 28-40.

KIPLING, Rudyard, O fardo do homem branco (1899), disponível em https://pt.wikisource.org/wiki/O_fardo_do_Homem_Branco, acesso em 15/03/2021.

MATA, Inocência. Uma implosiva geografia exílica, disponível em <https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipsilon/critica/implosiva-geografia-exilica-1854334>, acesso em 19/03/2021.

MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, São Paulo, N-1 Edições, 2018.

VIEIRA, Luandino, *A cidade e a infância*, Lisboa, Casa dos Estudantes do Imperio, 1960.

Do discurso e(m) sua circulação: «evidências científicas» na mídia e na rede eletrônica

Silmara Dela Silva
Ronaldo Adriano de Freitas

1. Introdução

A análise do discurso, tal qual proposta na França por Michel Pêcheux e amplamente desenvolvida no Brasil, tem como um de seus eixos estruturantes a questão do estatuto das ciências em sua relação com a ideologia na produção do efeito de evidência discursivamente construído. Paul Henry, em *A ferramenta imperfeita* dirá que:

na prática científica, é produzida a evidência da verdade e da objetividade científicas como tais, através da determinação do tipo de provas admitidas, das formas de exposição e de argumentação consideradas como rigorosas etc...¹.

142

Ao tratar do discurso, caracterizando-o enquanto estrutura e funcionamento, Pêcheux² afirma que o linguageiro discursivo funciona por filiações históricas, que organizam redes de memórias e possibilitam os gestos de interpretação em uma determinada conjuntura sócio-histórica. Dentre tais práticas, destacamos o discurso científico como organizador de sentidos e produtor de posições discursivas.

As reflexões que aqui trazemos alinham-se a essa tomada de posição teórica da análise de discurso proposta por Pêcheux ao longo de seu desenvolvimento teórico, que compreende o discurso como

1 Paul Henry, *A ferramenta imperfeita*: língua, sujeito e discurso. Trad. Maria Fausta P. de Castro. Campinas, Editora da Unicamp, [1977] 1992, p. 137.

2 Michel Pêcheux, *O discurso*: estrutura ou acontecimento, 5 ed. Campinas, Pontes Editores, [1983] 2008.

efeitos de sentidos que se dão na confluência entre língua e história e que, no entanto, funcionam sob o efeito de naturalização para os sujeitos, em uma dada formação social.

Dessa posição teórico-metodológica, voltamo-nos à análise da expressão « evidências científicas », em suas condições de constituição e circulação no Brasil, em nossos dias. Inicialmente presente em campanhas de alfabetização, propagandas do governo e em declarações do Ministério da Educação (MEC), a expressão – em seu efeito de naturalização do sentido – também encontra condições de circulação na mídia jornalística, por meio da tomada dos referidos programas como um acontecimento jornalístico³, bem como circula na rede eletrônica, estabelecendo redes de memórias.

Localizando-se na confluência de dois projetos de pesquisa, a saber: « O discurso midiático e seu funcionamento: entre o publicitário e o jornalístico »⁴ e « Dicionários online: análise discursiva de processos de gramatização em rede »⁵, nossa proposta de análise volta-se, assim, ao funcionamento discursivo da expressão « evidências científicas », em suas condições de circulação no discurso publicitário do Governo Federal, no discurso jornalístico e no discurso digital, especificamente pelo modo como a expressão comparece em buscas automatizadas na rede eletrônica.

3 Silmara Dela Silva, «(Des)Construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia», dans Giovanna Benedetto Flores, Nadia Neckel, Solange Maria L. Gallo éd., *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*, Campinas-SP, Pontes Editores, 2015, p. 231-232.

4 Projeto em desenvolvimento no Instituto de Letras da UFF, desde outubro de 2018, contemplado no Edital FAPERJ Jovem Cientista do Nosso Estado (2018-2021).

5 Ronaldo Adriano de Freitas, *Instrumentação linguística em rede: análise discursiva de dicionários online*, Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

Organizamos a nossa reflexão teórico-analítica em dois momentos: no primeiro, tratamos das condições de produção do discurso sobre as « evidências científicas », como tem comparecido na mídia, na atualidade, na esteira de sua apropriação pelo governo federal brasileiro; no segundo momento, passamos a tratar das redes de memória em que se inscrevem sentidos para a mesma expressão, considerando os resultados trazidos em pesquisa no buscador Google. Buscamos, desse modo, compreender como, nesses espaços de circulação, comparece a dependência/contradição entre a produção científica e a produção de evidências, enquanto processos discursivos de organização social, que ganham condições específicas de circulação, na atual conjuntura sócio-histórica brasileira.

2. Das « evidências científicas » em suas condições de circulação

Iniciamos nosso percurso voltando-nos às condições de produção dos discursos. Conforme afirma Pêcheux⁶, « um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas ». Tais condições compreendem relações de forças, determinadas pelas posições em jogo no discurso, relacionadas a « um certo *lugar* no interior de uma formação social dada »; e, também, relações de sentido, que fazem com que « um discurso não tem [tenha], de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio »⁷.

A expressão « evidências científicas », materialidade significativa que norteia nossas análises, chamou nossa atenção ao circular em propaganda do governo, veiculada em rádio, televisão e internet,

6 Michel Pêcheux, « Análise Automática do Discurso (AAD-1969) », dans Françoise Gadet, Tony Hak éd., *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas, Unicamp, 1997, p. 77.

7 Michel Pêcheux, « Análise Automática do Discurso (AAD-1969) », dans Françoise Gadet, Tony Hak éd., *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas, Unicamp, 1997, p. 77.

destinada ao lançamento de um programa do Ministério da Educação, denominado « Tempo de Aprender », em fevereiro de 2020. O programa propõe implementar ações de apoio à alfabetização, valendo-se, para isso, de « evidências científicas ».

Ao percorrermos o arquivo de notícias disponível no Portal do MEC, no entanto, identificamos que o Programa « Tempo de Aprender » é apenas parte de ações mais amplas, adotadas pelo Ministério da Educação, por decorrência da realização da 1ª Conferência Nacional de Alfabetização Baseada em Evidências (Conabe), realizada em outubro de 2019. Conforme relatado em notícia no Portal do MEC, a Conabe reuniu « especialistas do Brasil e do mundo », para discussões em torno da temática « A Política Nacional de Alfabetização e o Estado da Arte das Pesquisas sobre Alfabetização, Literacia e Numeracia », destinadas a subsidiar a escrita do Relatório Nacional de Alfabetização Baseada em Evidências (Renabe), com publicação prevista para o início de 2020⁸.

Recorremos a essa notícia para o recorte de duas sequências discursivas, que compõem a rede de sentidos sobre as « evidências científicas », em sua circulação:

SD1: « O MEC está aberto à ciência, às evidências científicas. São elas que sustentam políticas públicas sólidas »⁹.

SD2: No encerramento do evento, Nadalim leu um documento de consenso de apoio à PNA por parte do Painel de Especialistas. O grupo é composto por 12 especialistas, de notório saber nas áreas de alfabetização, literacia ou numeracia¹⁰.

8 MEC. Com 33 horas de debate, MEC encerra conferência sobre alfabetização. 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/53011>. Acesso em: 1 dez. 2020.

9 MEC. Com 33 horas de debate, MEC encerra conferência sobre alfabetização. 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/53011>. Acesso em: 1 dez. 2020.

10 MEC. Com 33 horas de debate, MEC encerra conferência sobre alfabetização. 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/>

A SD1 reproduz uma afirmação atribuída ao secretário de Alfabetização do MEC, Carlos Nadalim, uma das fontes ouvidas na notícia. No fio do discurso, marca-se um processo parafrástico, no qual a expressão « evidências científicas » comparece como uma retomada de « ciência » e, posteriormente, é qualificada como aquelas « que sustentam políticas públicas sólidas ». Com Orlandi¹¹, temos os processos parafrásticos como aqueles que se caracterizam pela retomada dos sentidos. Trata-se de um funcionamento discursivo que se opõe à polissemia, caracterizada, por sua vez, pelo deslizamento, pelo comparecimento de sentidos outros. No movimento parafrástico, que se marca na materialidade linguística da SD1, « evidências científicas » produzem sentidos por extensão de « ciência », como práticas de sustentação às políticas públicas pretendidas pelo Ministério.

146 Na SD2, no entanto, a contradição se instaura. Na tensão entre a abertura do MEC à ciência, marcada na SD1, está a elaboração de um documento que irá nortear o Programa Nacional de Educação do Ministério por um grupo de « 12 especialistas, de notório saber nas áreas de alfabetização, literacia ou numeracia ». « Notório saber », em nossa conjuntura sócio-histórica, é uma expressão que se tornou bastante corrente nos últimos anos, em especial desde 2016, por ocasião das discussões que resultariam na Reforma do Ensino Médio.

Em análise acerca da expressão « notório saber », « enquanto acontecimento jornalístico no discurso sobre a Reforma do Ensino Médio », em um *corpus* constituído por materiais jornalísticos com circulação no portal de notícias G1 e na rede de coletivos Jornalistas Livres, Feitoza-Matheus¹² aponta para o modo como tal expressão

<tag/53011>. Acesso em: 1 dez. 2020.

¹¹ Eni Orlandi, « Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico » dans *RUA*, Campinas, n. 4, 1998, p. 9-19.

¹² Mario L.B. Feitoza-Matheus, *O discurso jornalístico sobre a reforma do ensino médio: condições de produção, memória e efeito de evidência*, Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020, p. 118.

comparece de modo a substituir « professor », por filiação do « discurso a uma concepção de educação como transmissão de informação e capacitação para o trabalho », produzindo, por consequência, o apagamento do professor e da « necessidade de sua formação acadêmica ». « Notório saber » produz, assim, sentidos de um conhecimento relacionado à prática de atuação no mercado, funcionando por diferenciação em relação à formação acadêmico-científica. A filiação à « ciência », ou as « evidências científicas » anunciadas na SD1, passam a produzir sentidos em relação à posição sustentada pelos sujeitos que delas dizem, uma vez que, conforme afirma Pêcheux:

[...] o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc. [...] é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)¹³.

Ou seja, as « evidências científicas » passam a ganhar sentidos em relação a práticas que privilegiam o « notório saber », por oposição ao conhecimento oferecido pela formação acadêmico-científica.

Ao circular na mídia, dizeres que fazem da 1ª Conferência Nacional de Alfabetização Baseada em Evidências (Conabe) um acontecimento jornalístico também participam desse processo de produção de sentidos para « evidências científicas ». Com Dela-Silva¹⁴, entendemos o acontecimento jornalístico como uma prática discursiva que, ao ser formulada e ganhar circulação na mídia jornalística, passa a produzir efeitos de sentidos a partir de « condições de

147

13 Michel Pêcheux, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi et al, 5 ed., Campinas, Editora da Unicamp, [1975] 2014, p. 160.

14 Silmara Dela Silva, « (Des)Construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia », dans Giovanna Benedetto Flores, Nadia Neckel, Solange Maria L. Gallo éd., *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*, Campinas-SP, Pontes Editores, 2015, p. 224.

produção específicas das práticas midiáticas », promovendo « gestos de interpretação que atualizam e retomam sentidos em curso, em um dado momento histórico ». O acontecimento jornalístico não se confunde, assim, com um acontecimento factual que seria somente relatado nas publicações jornalístico-midiáticas, mas se trata de um gesto de interpretação da própria mídia. Passemos à SD3, que traz um dizer sobre a Conabe:

SD3: Segundo Renan de Almeida Sargiani, presidente científico da Conabe, « a revisão [do relatório] sistemática que será feita levará em conta critérios metodológicos claros e passíveis de replicação ».

« É, portanto, um trabalho científico, que seguirá a todos os requisitos necessários para que possamos ofertar a todos os brasileiros um documento pautado por evidências e não por crenças ou ideologias. Isso nos permite desqualificar crenças em favor de fatos cientificamente estabelecidos », disse ele¹⁵.

148 Na SD3, em declaração atribuída ao então presidente científico da Conabe, afirmam-se « evidências » por oposição ao que elas não seriam: « crenças ou ideologias ». No fio do discurso, « evidências » passam a ser associadas a « fatos cientificamente estabelecidos »; « crenças », por sua vez, são tomadas em relação parafrástica com « ideologias », que precisariam ser desqualificadas, estando, assim, em relação dicotômica com « evidências ».

Nesse primeiro momento, ainda centrado nas condições de circulação das « evidências científicas », fazemos uma última parada no discurso publicitário:

15 Gazeta do povo, Insucesso em alfabetização é efeito de doutrinação de gestões passadas, diz MEC. 22 out. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/insucesso-em-alfabetizacao-e-efeito-de-doutracao-de-gestoes-passadas-diz-mec/>. Acesso em: 1 dez. 2020.

SD4: Elas crescem rápido!

Por isso, é preciso aproveitar cada momento do desenvolvimento das crianças.

E para que elas sejam alfabetizadas no tempo certo, o Governo Federal, por meio do Ministério da Educação, criou o Programa Tempo de Aprender, que vai investir em ações de apoio à alfabetização com base em evidências científicas¹⁶.

Na SD4, temos a transcrição do texto verbal que compõe a propaganda do programa Tempo de Aprender, lançado pelo MEC, em fevereiro de 2020. Em meio a cenas de crianças que, no cenário doméstico, são acompanhadas dos pais em situações relacionadas a práticas de desenho, pintura e, posteriormente, de primeiros escritos, até o seu encaminhamento para a escola, temos o anúncio de um programa destinado a « investir em ações de apoio à alfabetização com base em evidências científicas ». Nesse caso, é a opacidade de « evidências científicas » que se marca no discurso. Podemos questionar: de quais « evidências científicas » estamos falando? Como trouxemos com Pêcheux¹⁷, no início desta seção, « o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio »; mas, como afirma Orlandi¹⁸, « a produção de sentidos é marcada necessariamente pelo equívoco »... equívoco que não deixa de funcionar na expressão « evidência científica », ao circular em propagandas do atual governo federal brasileiro e na mídia jornalística.

149

16 Tempo de aprender. MEC. 31 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6wfJVJc3ZmY>. Acesso em: 1 dez. 2020.

17 Michel Pêcheux, « Análise Automática do Discurso (AAD-1969) », dans Françoise Gadet, Tony Hak éd., *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas, Unicamp, 1997, p. 77.

18 Eni Orlandi, *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1996] 2007, p. 132.

3. Das « evidências científicas » em suas redes de memória

Nessa sessão, com base nas reflexões propostas por Orlandi¹⁹ acerca de momentos da produção de sentidos: a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos, em que se articulam a memória discursiva, o sujeito e as condições de produção, tomamos os modos de circulação produzidos pelas redes tecnológicas como organizadores da produção de sentidos e de conhecimentos²⁰. Consideramos, assim, o funcionamento tecno-discursivo dos buscadores da internet, em especial o Google, em sua dupla função de buscador e assistente de inteligência artificial, como instância de produção de conhecimentos e de normalização dos sentidos. Tal tomada de posição, efetuada no âmbito da proposta de uma metalexiconografia discursiva, permite o desenvolvimento de procedimentos de leitura que articulam a circulação às redes memória que constituem os sentidos.

Lançando mão de tais recursos, procuramos descrever as redes de articulação de sentidos que se formam nos resultados do buscador Google para a compreensão dos processos de produção da formulação « alfabetização baseada em evidências científicas ». Pretendemos, assim, compreender a relação contraditória já apontada entre « evidências científicas » e a desvalorização do lugar da « ciência », aqui marcada pela validação de um « notório saber »; mas também identificada no discurso do atual governo federal brasileiro por uma postura negacionista a outros sentidos que também circulam sob a designação de « evidências científicas »: aumento do desmatamento e focos de incêndio na Amazônia e Pantanal; con-

150

19 Eni Orlandi, *Discurso e Texto*: formulação e circulação dos sentidos, 4 ed., Campinas: Pontes, 2012.

20 Ronaldo Adriano de Freitas, *Instrumentação linguística em rede*: análise discursiva de dicionários online, Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

seqüências da liberação do uso indiscriminado de agrotóxicos; não necessidade de isolamento social em situação epidêmica; ineficácia de programas de vacinação...²¹.

Na busca por tal compreensão, efetuamos no buscador Google duas chamadas, respectivamente com as formulações « evidência científica » e « alfabetização baseada em evidências científicas », a fim de examinarmos as relações produzidas por esse mecanismo. Iniciamos com a busca por « evidência científica », que retornou, em primeiro lugar, um recorte da Wikipédia, site colaborativo que afirma:

SD5: A evidência científica é uma evidência que serve para apoiar ou combater uma teoria ou hipótese científica. Espera-se que tais evidências sejam evidências empíricas e interpretáveis de acordo com o método científico²².

21 O desalinhamento entre os atos do atual governo e a comunidade científica pode ser acompanhado, por exemplo, pelas constantes manifestações da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - entidade civil voltada para a defesa do avanço científico e tecnológico, e do desenvolvimento educacional e cultural do Brasil, das quais destacamos:

<http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/sbpc-se-manifesta-contraprojeto-de-lei-que-altera-lei-dos-agrotoxicos/>

<http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/mais-de-50-entidades-cientificas-subscrevem-manifestacao-da-sbpc-sobre-o-pronunciamento-de-bolsonaro/>

<http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/mineracao-projeto-de-bolsonaro-eleva-tensao-em-debate-da-sbpc-em-manaus-2/>

<http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/novos-criterios-da-capes-vaocortar-bolsas-ate-de-cursos-de-excelencia/>

22 Resultado da busca no Google pela expressão “evidência científica”. Disponível em <https://www.google.com/search?q=evid%C3%Aancia+cien%C3%ADfica&oq=evid%C3%Aancia+cien&aqs=chrome.1.69i57j35i39j0l2joi2i2i3ol3j69i61.9499joj4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 05 nov. 2020.

Seguidamente a esse recorte, o buscador Google aponta para uma série de vídeos produzidos pela Universidade de São Paulo, intitulados:

SD6: Níveis de Evidência Científica²³.

Tal formulação se repete nas demais entradas do buscador, em conjunto com o par parafrástico « força de evidência científica ». Os recortes apresentados na SD5 e na SD6 constroem, assim, uma divisão entre os sentidos: « é uma evidência que serve » *versus* « níveis de evidência ». Por sua vez, o sentido dicionarizado pelo Google de « evidência » também se mostra dividido, como podemos observar na SD7:

SD7: evidência

substantivo feminino

qualidade ou caráter do que é evidente, do que não dá margem à dúvida.

condição de alguém ou algo que se destaca, que sobressai, atraindo a atenção circundante.

« aquele escritor está em e. »²⁴.

23 Resultado da busca no Google pela expressão “evidência científica”. Disponível em <https://www.google.com/search?q=evid%C3%Aancia+cien%2Ft%C3%ADfca&oq=evid%C3%Aancia+cien&aqs=chrome.1.69i57j35i39j0l2joi22i30l3j69i61.9499joj4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 05 nov. 2020.

24 Disponível em: https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKko1rgRgODZIwKcdg8n8zmRijPFy6tw%3A1614881099009&ei=SyFByIkEsLHk5Q-G5YaoCA&q=evid%C3%Aancia&oq=evid%C3%Aancia&gs_lcp=Cg-dnd3Mtd2l6EAMyBwgjELADECCyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsAMyBwgAEEcQsANQwPw5WMD8OWCG_jloAXAcCAAAfcBiAH3AZIBAZItMZgBAKABAaoBB2d3cy13aXrIAQnAAQE&scient= gws-wiz&ved= oahUKEwjJ1YrynJfvAhWwGLkGHYayAYUQ4dUDCAo&uact=5. Acesso em: 05 nov. 2020.

Na materialidade linguística da SD7, marca-se uma disjunção entre aquilo que « não dá margem à dúvida » e aquilo que se « sobressai » entre outros sentidos possíveis. A « evidência » é assim dicionarizada como monolítica ou difusa, sendo esse último o que ancora a expressão « níveis de evidência ».

Retornando à teoria discursiva, podemos relacionar essa divisão de sentidos aos processos discursivos de que trata Pêcheux, sob o pseudônimo de Thomas Herbert. Em seus termos:

[...] toda e qualquer ciência [...] é produzida por um trabalho de mutação conceptual no interior de um campo conceptual ideológico em relação ao qual ela toma uma distância que lhe dá, num só movimento, o conhecimento das errâncias anteriores e a garantia de sua própria cientificidade. Nesse caso, toda ciência é inicialmente ciência da ideologia da qual ela se destaca²⁵.

Sobre o que Narzetti acrescenta a condição de cientificidade sob o aspecto discursivo:

Nas experiências científicas, esclarece Herbert ([1966], 1973), « as ciências colocam suas perguntas com a ajuda de instrumentos » (p. 32). Aparentemente, ele só está repetindo o velho lugar comum de que « experimentar é perguntar e interpretar respostas ». Mas não é bem assim. Uma pergunta só é científica se for feita a partir das possibilidades que uma problemática teórica oferece e se for expressa em uma linguagem conceptual, isto é, na linguagem da teoria. Por outro lado, a interpretação das respostas só produz efeito de conhecimento se for feita à luz da própria teoria²⁶.

153

Não se trata, portanto, discursivamente, de encontrar « a evidência científica », como se evidente o fosse, mas de produzir «

25 Thomas Herbert, « Observações para uma teoria geral das ideologias », dans RUA, Trad. Carolina M.R. Zuccolillo, Eni Orlandi, José H. Nunes, n. 1, Campinas, [1968] 1995. p. 68.

26 Claudiana N.P. Narzetti, « Michel Pêcheux, ciência, ideologia e análise do discurso », dans *Anais da JIED, Jornada Internacional de Estudos do Discurso*, Maringá, 2008, p. 524.

certas evidências científicas » que atendam a uma demanda que as antecede. Se há na formulação de tais evidências a sustentação em um mecanismo lógico-empírico, sua produção não se dá na ausência das condições de produção que determinam as próprias questões que conduzem à evidência. A evidência científica não se sustenta fora do escopo que permitiu sua formulação; estando sempre exposta a novos questionamentos e à nova produção de instrumentos que podem torná-la insuficiente.

Por sua vez, há um deslizamento entre os sentidos de « evidência » dicionarizados, pelo qual a « evidência científica » do discurso científico assume o lugar da verdade absoluta em outras esferas discursivas; é por esse mecanismo ideológico que aquilo que não pode ser experienciado sem o conhecimento instrumental da ciência ganha o *status* da verdade pelo próprio estatuto do discurso científico: não podemos comprovar a distância da Terra ao Sol, a profundidade de uma fossa oceânica ou o efeito do decréscimo do carbono 14, mas essas evidências ideológico-científicas assumem o lugar do senso comum e organizam a compreensão de mundo também dos não-cientistas (e dos cientistas de outras áreas).

154

É, em parte, nessa dupla fragilidade que se sustenta o negacionismo que apontamos como característico das atuais políticas governamentais brasileiras: se a verdade científica é sempre em algum nível suscetível a provisoriedade, o mesmo não ocorre com os dogmas, que se apresentam infalíveis e atemporais. Por outro lado, se a « evidência científica » não é empiricamente observável pelo sujeito fora da ciência, esse sentido só pode ser apreendido ideologicamente. E nisso se sustenta a possibilidade de posicionamentos que questionam a forma terrestre ou a gravidade de uma epidemia: a formulação produzida no discurso científico disputa o espaço de identificação dos sujeitos pelo funcionamento da ideologia, e é nessa esfera que tal é confrontado.

Se « evidências científicas » se divide entre o monolitismo dogmático e o espaço de gradação que lhe confere o discurso científico, tal possibilidade não comparece na propaganda governamental que ora analisamos, o que encontra reflexos na busca por « alfabetização com base em evidências científicas », no Google.

A busca por tal expressão retornou resultados ligados ao próprio programa do MEC, à cobertura pela imprensa dos eventos nele realizados (« Gazeta do Povo », « Veja », « Isto é Dinheiro »); à cobertura do evento na página de notícias de uma universidade particular (« PUCRS »); e a publicações de organizações não-governamentais ligadas à esfera educacional (« Instituto Millenium », « Educa mais Brasil », e « Alfa e Beto »), esta última com três entradas disponibilizadas. O presidente de tal instituição, João Batista Oliveira, é citado em todas as reportagens como precursor da « Alfabetização baseada em evidências científicas », tendo assumido tal pauta desde 2006.

A primeira entrada produzida para um texto dessa Fundação aponta para um manual, organizado Oliveira²⁷, decorrente de um congresso ocorrido em 2013. A publicação homônima ao congresso – « Educação baseada em evidências » – apresenta já em seus preâmbulos algumas sequências discursivas que indicam o posicionamento bastante diverso das metas dos últimos planos decenais de educação²⁸:

SD8: Mais recursos para educação, em geral, não melhoram a qualidade do ensino.

SD9: Reduzir a quantidade de alunos por professor pode ter

27 João Batista Araujo e Oliveira. (Org.), Educação Baseada em Evidências, Instituto Alfa e Beto, Brasília, 2014. Disponível em: http://www.alfaebeto.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Instituto-Alfa-e-Beto_Educao-Baseada-em-Evidencia_2014.pdf Acesso em: 12 nov. 2020.

28 Os Planos Nacionais de Educação (PNEs) determinam diretrizes, metas e estratégias para a política educacional no Brasil. O atual PNE vigora de 2014 a 2024. Disponível em: <http://pne.mec.gov.br/>.

impacto importante em turmas de educação infantil, onde a interação pessoal é crucial, mas tem muito pouco impacto na escola formal.

SD10: Incentivos para professores só funcionam em condições muito especiais.

A « base em evidências científicas », reclamada pela Fundação e abraçada pelo MEC representa, portanto, um gesto político que afasta a responsabilidade social do Estado com a educação. Menos investimento em educação, maior carga de trabalho para o professor: a pauta liberal é o guia para o recorte que, sob a designação de cientificidade, privilegia aspectos cognitivos e apaga os aspectos sociais ligados ao processo de alfabetização, selecionando do conjunto complexo de saberes formulados em diferentes posicionamentos científicos apenas aqueles que ratificam um posicionamento político avesso à compreensão e centralizado na repetição.

O que se observa, portanto, do funcionamento das tecnologias de linguagem na produção dessas redes de memória é o efeito de composição em mosaico, pelo qual a concatenação dos fragmentos de diferentes materialidades na página de resultados do buscador Google, ao mesmo tempo em que expõe as diferentes filiações de sentidos, cria entre tais fragmentos o efeito de unidade, sobrepondo sentidos que, colados, passam a constituir uma unidade fragmentada e hierarquizada. É nessa colagem de sentidos que articula diferentes domínios de memória que a noção de « evidência científica », proveniente do discurso científico, adere aos sentidos provindos do senso comum e do discurso midiático, produzindo um corpo de significação imaginário, em que a expressão no sentido restrito utilizado pelos representantes do governo aparece ligada aos sentidos produzidos em outras formações discursivas, como se ali houvesse complementação, e não contradição.

4. Questionar as evidências: considerações finais

No quadro teórico-metodológico da análise de discurso, ocupar-se dos processos de produção de sentidos que se dão, conforme Pêcheux²⁹, na inscrição da língua na história, demanda questionar as evidências dos sentidos e dos sujeitos. Nas palavras de Pêcheux, « só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes [de memória] e trajetos [sociais]: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas »³⁰.

No percurso que aqui empreendemos, voltando-nos às análises das condições de circulação da expressão « evidências científicas », em seus modos de produzir sentidos em publicações jornalísticas e em constituir redes de memória em buscas automatizadas no Google, apontamos para o modo como a expressão, amplamente mobilizada pelo governo federal brasileiro, produz sentidos na contradição. Entre « a evidência científica » e « uma evidência científica » se constituem sentidos de aparente univocidade lógica entre o que é ou não científico, entre o que é « evidência científica » e não « crença ou ideologia », em um movimento que apaga o funcionamento ideológico da língua, o caráter plural dos sentidos e a própria ciência como uma prática discursiva.

Em sua teorização, assim afirma Pêcheux:

Na verdade, todo « ponto de vista » é o ponto de vista de um sujeito; uma ciência não poderia, pois, ser um ponto de vista sobre o real, uma visão ou uma construção que representasse o real (um « modelo » do real): uma ciência é o real sob a modalidade de sua necessidade-pensada, de modo que o real de que tratam as ciências

29 Michel Pêcheux, *O discurso: estrutura ou acontecimento*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1983] 2008.

30 Michel Pêcheux, *O discurso: estrutura ou acontecimento*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1983] 2008, p. 56.

não é senão o real que produz o concreto-figurado que se impõe ao sujeito na necessidade « cega », da ideologia³¹.

Afirmar as evidências em vez de questioná-las é uma necessidade dos sujeitos em suas práticas cotidianas. É também de Pêcheux³² a reflexão acerca da necessidade dos sujeitos pragmáticos de um mundo semanticamente estável, regido pela homogeneidade lógica, no qual a disjunção se faz presença: é isso ou aquilo; é científico ou não é científico.

Contudo, não pensamos que seja possível atribuir as formulações governamentais que ora analisamos somente à relação que perpassa todo sujeito em sua constituição na linguagem. A busca por sustentação em « evidências científicas », no discurso do atual governo federal brasileiro, como apontamos, é marca de uma postura negacionista, que busca silenciar a ciência e o conhecimento científico, ao nele supostamente buscar se apoiar. Como afirma Orlandi³³, uma das formas do silêncio consiste em fazer trabalhar os limites do dizer, silenciando sentidos pela insistência em dizeres outros, ou reinscrevendo-os em outras formações discursivas. É assim que nos discursos governamentais que ora analisamos, o dizer sobre as « evidências científicas » silencia a própria prática científica e o processo de produção do conhecimento.

158

31 Michel Pêcheux, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi et al, 5 ed., Campinas, Editora da Unicamp, [1975] 2014, p. 179.

32 Michel Pêcheux, *O discurso: estrutura ou acontecimento*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1983] 2008.

33 Eni Orlandi, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, 6 ed., Campinas, Editora da Unicamp, [1992] 2007a.

REFERÊNCIAS

DELA-SILVA, Silmara, « (Des)Construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia », dans FLORES, Giovanna Benedetto, NECKEL, Nadia, GALLO, Solange Maria L. (Orgs.), *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. Campinas, Pontes Editores, 2015, p. 231-232.

FEITOZA-MATHEUS, Mario L.B, *O discurso jornalístico sobre a reforma do ensino médio: condições de produção, memória e efeito de evidência*, Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

FREITAS, Ronaldo Adriano de, *Instrumentação linguística em rede: análise discursiva de dicionários online*, Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

GAZETA DO POVO. Insucesso em alfabetização é efeito de doutrinação de gestões passadas, diz MEC. 22 out. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/insucesso-em-alfabetizacao-e-efeito-de-doutracao-de-gestoes-passadas-diz-mec/>. Acesso em: 1 dez. 2020.

HENRY, Paul, *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Trad. Maria Fausta P. de Castro. Campinas, Editora da Unicamp, [1977] 1992.

HERBERT, Thomas, « Observações para uma teoria geral das ideologias », dans *RUA*, Trad. Carolina M.R. Zuccolillo, Eni Orlandi, José H. Nunes. n.1, Campinas, [1968] 1995. p. 63-89.

MEC. Com 33 horas de debate, MEC encerra conferência sobre alfabetização. 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/53011>. Acesso em: 1 dez. 2020.

NARZETTI, Claudiana N. P., « Michel Pêcheux, ciência, ideologia e análise do discurso », dans *Anais da JIED. Jornada Internacional de Estudos do Discurso*, Maringá, 2008. p. 523-534.

ORLANDI, Eni, « Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico », *RUA*, Campinas. n. 4, 1998, p. 9-19.

ORLANDI, Eni, *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*, 4 ed., Campinas, Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni, *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1996] 2007.

ORLANDI, Eni, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, 6 ed., Campinas, Editora da Unicamp, [1992] 2007a.

OLIVEIRA, João Batista Araujo e. (Org.), *Educação Baseada em Evidências*, Instituto Alfa e Beto, Brasília, 2014. Disponível em: http://www.alfabeto.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Instituto-Alfa-e-Beto_Educao-Baseada-em-Evidencia_2014.pdf Acesso em: 12 nov. 2020.

PÊCHEUX, Michel, « Análise Automática do Discurso (AAD-1969) », dans GADET, Françoise, HAK, Tony (Org.), *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*, Trad. de Eni P. Orlandi, Campinas, Editora da Unicamp, [1969] 1997, p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Trad. Eni Puccinelli Orlandi et al. 5 ed., Campinas, Editora da Unicamp, [1975] 2014.

PÊCHEUX, Michel, *O discurso: estrutura ou acontecimento*, 5 ed., Campinas, Pontes Editores, [1983] 2008.

TEMPO DE APRENDER, MEC, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6wfJVJc3ZmY>. Acesso em: 1 dez. 2020.

De uma língua à outra: migrações, resistências e im-pressões¹

Bethania Mariani
(UFF-LAS/CNPq)

Moi, j'aime ma langue. Mais c'est quoi ma langue ? Avoir une langue à soi comme on a une chambre à soi. Avoir une langue et qui plus est une langue maternelle, une langue natale. Langue de la mère, langue des ancêtres, de la famille, langue du roman familial ? Et les langues autres, les autres langues, la langue des autres, l'autre de la langue, l'autre dans la langue ? Et la langue et élangue ? Aujourd'hui ce serait plutôt la déglangue ou la disneylangue.²

1. Sujeito entre línguas

Se somos sujeitos de linguagem, estamos sempre entre línguas... no desencontro entre o que queremos dizer, o que dizemos sem saber que estamos dizendo, e aquilo que sequer conseguimos formular, posto que é da ordem do impossível na língua. Estamos linguisticamente emaranhados com o que escapa, fratura, é incompreensível e desconcertante, seja em nossa própria língua, seja também quando falamos uma língua estrangeira ou quando nos deparamos com línguas completamente desconhecidas.

161

1 Este artigo foi inicialmente apresentado durante o IX GTDIS realizado Pela Universidade de Caxias do Sul, em Caxias do Sul, no mês de dezembro de 2016. Para aquela apresentação o texto inicial contou com a participação de Luiza Castello Branco, que contribuiu fortemente com a noção de espaço.

2 Regine Robin. *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », Editions Kimé, Paris, 2017 [2003]. Disponível em: www.editionskome.fr/

Falamos já divididos por esse movimento incessante entre línguas, sendo divididos e falados pelo que Freud chama de « outra cena », ou, como Souza Jr. nomeia: « uma zona linguística franca: o psíquico³ ». Uma zona linguageira na qual habita um estranho, um estranho familiar desestabilizando o que imaginariamente supomos ser nosso eu. Com uma forma própria de se manifestar, este estrangeiro sinaliza fragmentos da verdade do sujeito. Este estranho familiar, em outras palavras, um sujeito irreverente em pura alteridade praticando passagens imprevistas de uma língua a outra, vai jogando, inventando, criando com nacos das formas e substâncias da língua⁴.

Considerando as condições históricas dos migrantes em relação à diversidade e às diferenças linguageiras com as quais têm de lidar, o presente texto tem como objetivo discutir as (ir)reverências do sujeito, que, justamente no entremeio das línguas, vai engendrando uma arte do desencontro, ou melhor, vai tornando audíveis as não-coincidências do sujeito consigo mesmo, com a língua que fala, com a língua do seu passado e com a nova língua de adoção. Desencontros e não-coincidências que assinalam a não-completude, aqui compreendida como a presença de três impossíveis: o impossível de tudo dizer numa língua dada, o impossível de (se) significar totalmente e o impossível do tudo recordar, da memória⁵

Para abordar a questão dos migrantes entre-línguas, e que encontram na arte um modo de suportar as não-coincidências e os

3 Paulo Sérgio Souza Jr., Uma zona linguística franca: o psíquico. In: COSTA, W.C.; TAVARES, P.H.; ROSSI, E. de B. (Orgs.). *Psicanálise entre línguas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 17-26.

4 Jean-Claude Milner, Wo es war... la langue. Entrevista com Jean-Claude Milner. *Analytica*, v. 3, n. 5, p. 6-19, São João Del Rey, 2014..

5 Regine Robin, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », Editions Kimé, Paris, 2017 [2003]. Disponível em: www.editionskome.fr/.

impossíveis, balizo minhas reflexões com os princípios teóricos da Análise do Discurso (Michel Pêcheux, 1981 e Eni Orlandi, 2017), em sua reterritorialização dos conceitos de sujeito e de língua, tal como formulados na psicanálise, na linguística e no materialismo histórico. O terreno teórico próprio da Análise do Discurso (Michel Pêcheux, 1971, 1975, 1981), que entremeia e reterritorializa a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise, dá sustentação às análises reflexões empreendidas. Assinalo, de imediato, algumas premissas da Análise do Discurso sobre a língua(gem), a historicidade e o sujeito. Sobre a linguagem: sua não transparência, sua incompletude, e seu modo de funcionamento na produção de sentidos que inclui a falha, o descontínuo e o deslizamento. Não se pensa a linguagem fora da historicidade porque o languageiro é a base material na qual se inscrevem os múltiplos, contraditórios e equívocos processos de produção de sentidos. Historicidade, longe de ser compreendida como cronologia, eventos ou encadeamento de nomes próprios, é lugar da luta de classes, lugar do conflito e das contradições na disputa por sentidos. A noção de sujeito, em Análise do Discurso, tem sua base na crítica à evidência do centramento de um eu. Descola-se, portanto, do imaginário de um indivíduo que se manifestaria a partir de uma interioridade autônoma, plena e consciente. Ao contrário, o sujeito é dividido e interpelado: não há sujeito sem inconsciente e ideologia, duas instâncias que operam, sem estar confundidas, na identificação-interpelação do sujeito⁶.

163

Como corpus para nortear as reflexões e as análises discursivas sobre o que seria habitar um espaço entre línguas e os modos de significar(-se), trago para análise o documentário *D'une langue*

6 Michel Pêcheux, Claudine haroche, Paul Henry. La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. In: MALDIDIER, D. *L'inquietude du discours*. Paris: Editions de Cendres, 1990 [1971], p. 133-153.

à *l'autre*, dirigido por Nurith Aviv e distribuído em 2002⁷. Esse documentário, narrado em hebraico e legendado em francês, traz à baila a circulação de migrantes entre territórios e os desencontros imaginários entre sujeitos e línguas em Israel.

Em *D'une langue à l'autre*, destacam-se três aspectos entrelaçados na relação entre sujeito(s) e língua(s):

- a) o ato político da ocupação de um espaço por imigrantes judeus de várias origens;
- b) a tensão entre uma política de sentidos praticada pelos imigrantes em relação à política de línguas praticada pelo Estado, dando a ver o lugar das línguas que conferem visibilidade simbólica para esse espaço⁸, e que tentam traçar fronteiras para os dizeres; e
- c) o testemunho de poetas e escritores que, com e a partir da arte, inscrevem seus deslocamentos e estranhamentos em relação a esse lugar entre línguas e memórias que ocupam.

7 Tive acesso a esse documentário enquanto participava de um cartel sobre o Seminário O Saber do Psicanalista (1971/1972), de J. Lacan. Este cartel tinha como propósito discutir *lalangue* quando uma das integrantes sugeriu que assistíssemos o dito cujo documentário. Houve, já, uma fala sobre esse documentário em um evento (Cartel aberto: *L'Une bevue*) organizado pela psicanalista Monica Visco, em novembro de 2017, na cidade do Rio de Janeiro. No IX Seminário do Grupo de Teoria do Discurso (GTDIS), realizado em Caxias do Sul em 2018, apresentei uma primeira versão do texto em tela. Em 2020, para o evento *Circulações transculturais: territórios, representações, imaginários*, organizado no formato virtual por J.L. Jobim (UFF), Eden Martins (Université de Pau) e M. E. C. de Mello (UFF), com apoio da UFF apresentei a segunda e mais elaborada versão. O documentário pode ser assistido no site: http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/12725_1.

8 Luiza Katia Andrade Castello Branco. *A língua em além-mar: sentidos à deriva – o discurso da CPLP sobre a língua portuguesa*, 2013, 325 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270483>. Acesso em 22 agosto 2018.

Nurith Aviv é cineasta, filha de imigrantes e nasceu em Tel Aviv, na Palestina, em 1945, três anos antes da fundação oficial do Estado de Israel. Fazendo ouvir a si própria e, também, trazendo à tona testemunhos de uma geração de poetas, escritores e músicos imigrantes ou filhos de imigrantes, Nurith Aviv permite-nos fazer uma escuta *d'une langue à l'autre* e, deste modo, escutar o desencontro entre sujeitos, línguas, memórias e culturas. Escutamos as contradições históricas da formação de uma sociedade que adota como língua oficial e nacional o hebraico, uma língua que até o início do século XX era usada apenas nas liturgias religiosas, sob a forma da leitura de textos sagrados. Mas não apenas isto, pois, como dissemos, o desencontro, a equivocidade e a contradição estão sempre no sujeito em relação a si próprio, ou seja, na divisão entre o que o sujeito pensa que tem como identidade e o que falha nesse imaginário de unicidade da identidade. Dito de outra maneira, o desencontro se manifesta entre o que o sujeito supõe como seu saber linguístico consciente e o que nele fala à revelia.

2. Entremeio e política de línguas

165

Já na abertura do documentário, enquanto a câmara focaliza as folhas de uma palmeira que, silenciosamente, balançam com o vento, a voz em *off* de Nurith Aviv expõe o entremeio linguageiro e o seu próprio desencontro:

Quelle est ma langue maternelle ? Je ne sais pas répondre. Est-ce la langue de la Maison, la langue de mes premiers mots, ou l'autre langue, celle de la rue, de l'école, la langue que j'ai appris à lire et à écrire ? Je suis née à la fin de la Seconde Guerre à Tel-Aviv, la première ville hébraïque. De ses sables, espérait-on surgit un homme nouveau, parlant, pensant et rêvant seulement en hébreu...⁹

9 Nurith Aviv, transcrição de áudio do documentário, 2006.

A questão da língua é uma questão para o Estado que, com suas políticas, afeta o sujeito. Na gestão da/das língua/línguas, o Estado vai fazendo a gestão do sujeito em sua vida pessoal e social, ao mesmo tempo em que administra a memória da língua¹⁰ e a memória nas línguas, determinando o que pode e deve ser dito. Assim, como afirma Payer, no que diz respeito à memória das línguas, « não há coincidência entre a língua materna e a nacional¹¹ ».

No que Nurith interroga – *Quelle est ma langue maternelle? Je ne sais pas répondre.* –, conforme citamos acima, expõe-se o nervo do não-saber do sujeito que confronta a política do Estado com o que existe e resiste na tensão entre as línguas. Diante da imposição imaginária do UM, o hebraico, concebido como uma língua construída (para muitos, renovada¹²) sem falhas, a ser falada, pensada e sonhada por um homem novo, Nurith responde, em seu documentário, com a dúvida inscrita na posição do sujeito migrante e de seus filhos, viajantes sempre já divididos, que seguem com seu desencontro subjetivo de um lugar de origem para um outro, de uma língua primeira para uma outra. Viagens marcadas por distintas motivações econômicas ou necessidades políticas, porém com um mesmo objetivo continuamente narrado no documentário: alcançar Israel para o começo de uma nova vida, colaborando para a realização desse imaginário de surgimento de um homem novo, com uma nova língua.

166

10 M. Onice Payer, Memória da língua. Imigração e nacionalidade, São Paulo, Escuta, 2006, p. 37.

11 Op. cit., p. 110.

12 Há uma vasta bibliografia sobre a língua hebraica, de origem semítica, que teria surgido em torno de 2000 aC. O Hebraico estava restrito à função sagrada, voltado para estudos e orações, até sua chamada renovação, a partir do início do século XX, quando passa a ser ensinado nas escolas. Eliezer Bem-Yehuda (1858-1922), escritor e lexicógrafo, foi responsável pelo movimento que, décadas mais tarde, vai tornar o Hebraico a língua oficial do Estado de Israel..

Nesse projeto de vida sonhado, seria possível adotar uma outra língua como sua? De que modo o fantasma da língua materna se faz presente, entremisturando-se, ficando em silêncio ou sendo silenciado? Há tensões (há línguas) que vão materializando contradições do sujeito na história da sua vida, no entremeio linguageiro que passa a constituí-lo, afetando o lugar de onde diz e o como pode e deve dizer em função de determinações político-ideológicas muitas vezes obscuras. O migrante passa a se significar entre a memória/esquecimento do que já foi, e não é mais, e uma memória do futuro, imaginária, desejada, projetada; entre a presença material de uma língua outra e a ausência-presença da língua memória em que se subjetivou.

O documentário *De uma língua à outra* vai fazendo falar a divisão desses migrantes situados nesse entremeio linguageiro. Sujeitos que precisavam lidar com as consequências de passar a viver entre a língua de origem e a política da língua de adoção. O sujeito encontra-se « entre-línguas », está no entremeio, conforme¹³. Para as autoras, a relação de entremeio:

acontece tanto no interior de ‘uma língua’, nas materialidades que habitam suas diversas práticas, heterogêneas, quanto entre línguas consideradas diferentes. (...) o (i)migrante num determinado país está no entremeio, enunciado numa língua que está atravessada por outra¹⁴.

167

Para Celada e Payer (2016), falar em entremeio¹⁵ do ponto de vista da linguagem representa a necessidade de fazer um desloca-

13 M. Teresa Celada e M. Onice Payer, « Sobre sujeito (ss, línguas, ensino. Notas para uma agenda », In: M. Teresa Celada e M. Onice Payer, *Subjetivação e processos de identificação. Sujeitos e línguas em práticas discursivas – inflexões no ensino*, Campinas, Pontes, 2016, p. 17-42.

14 Op. Cit., p. 29.

15 Entremeio é um termo usado por Pêcheux (1971), retomado e ampliado por Orlandi (1996) que Celada (2002) reterritorializa para pensá-lo na relação entre línguas. Uma síntese da conceitualização do termo ‘entremeio’ encontra-se formulada por Celada (2019) em três videoverbetes disponíveis na *Enciclopédia virtual do discurso* (www.encidis-uff.com.br).

mento discursivo no conceito de língua de tal forma que se desloque de uma submissão às distinções entre certo e errado, conforme políticas de Estado que visam discernir, institucionalizar e homogeneizar uma língua nacional, para se fazer uma abertura em direção à ordem, sujeita a falhas, da(s) língua(s).

Com os testemunhos que o documentário traz, podemos ouvir, da posição enunciativa de cada um dos entrevistados, as marcas das relações imaginárias com as muitas línguas do entorno e a tentativa de fazer falar o que resta e se mostra da língua materna (dos pais, avós, bisavós), enquanto língua perdida da infância. Fragmentos de palavras, um som que emerge no sonho, um silêncio ou um gaguejar trôpego, porém, marcam a presença de uma outra ordem, ou seja, a presença de *lalangue*¹⁶ que, em restos, comparece de modo indecifrável, puro enigma, no poético, no musical, nas imagens, no silêncio.

Se o equivoocar-se, ou seja, o tropeçar na língua está para todos nós, sujeitos divididos, cindidos pelo inconsciente, os equívocos nos dizeres do imigrante e de seus descendentes, que se encontram submetidos aos tropeços na língua como qualquer um, também materializam sua contradição entre a possível perda voluntária ou imposta de um lugar linguageiro anterior, e a vontade ou necessidade de adoção de um outro, em um outro espaço que dificilmente corresponde ao idealizado.

Penso aqui em espaço¹⁷ enquanto um território político determinado, significado a partir do deslocamento de sujeitos por

16 Jacques Lacan, *Seminário 19 - O saber do psicanalista* (1971 – 1972). Tradução de Ana I. Corrêa; Letícia P. Fonsêca; Nanette Z. Frej. Recife: Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1997, p. 42.

17 Luiza Castelo Branco, *A língua em além-mar: sentidos à deriva - o discurso da CPLP sobre língua portuguesa*. 2013. 325 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270483>. Acesso em: 22 ago. 2018.

lugares historicamente marcados e por línguas que de início são supostamente suas. Espaço enquanto uma forma histórica que abriga dizeres e memórias. De acordo com Luiza Castelo Branco, « não há relação possível entre sujeito/língua/espaço sem equivocidade¹⁸ ». Para o imigrante, o novo espaço tem uma dimensão real e necessita ser construído simbolicamente entre uma língua e a outra língua: entre a que passa a conhecer e a língua primeira, que com ele viajou. No entremeio e com equivocidade. Em síntese, assujeitado ao entremeio, o imigrante se encontra em um outro espaço, marcado pela memória da sua língua primeira, ao mesmo tempo em que precisa, ou resiste a ou insiste em apropriar-se da língua outra.

3. Subjetivação e política de sentidos

Reterritorializando Benveniste, para quem « ... a linguagem ensina a própria definição de homem¹⁹ » – e, se há homem, o que se encontra no mundo é sempre um homem imerso em linguagem falando com outros –, dizemos que é com a, na e pela fala e linguagem que essa condição de humanidade se efetiva enquanto processo comum e, ao mesmo tempo, singular em seu modo de se dar no um a um.

169

Subjetivação, tal como a compreendo, está nesse processo de captura do infans no campo da fala e da linguagem. Inscrição no vazio do Outro, esse é o processo de subjetivação. Sendo a experiência da inscrição do infans²⁰ no campo da fala e da linguagem, campo do tesouro de significantes (e não um tesouro de signos, ou significados) condição necessária para haver sujeito (do inconsciente), o processo de subjetivação é sem origem exata, sem um relógio biológico pre-determinado e é marcado pela falta, caminho para o desejo.

18 Op. cit., p. 37, 98 e outras.

19 Émile Benveniste Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de linguística geral*. vol. I. Campinas: Pontes, 2006 [1958], p. 284-293.

20 *Infans*, aquele que não fala.

Por ser um processo de linguagem, a subjetivação inscreve o sujeito em uma língua, faz com que ele habite uma língua que é de todos, mas que em cada um se efetiva de forma diferenciada e singular. Subjetivar-se, podemos propor, é habitar de forma singular o funcionamento de uma língua estruturada, articulada e faltante. Assim pensada, uma língua é de todos e, ao mesmo tempo, é língua de cada um, na medida em que cada um a habita de forma singular. Ou ainda, tentando dizer melhor, há sempre um modo singular de inscrição em uma língua, uma forma em que no sujeito se particulariza em uma lógica significante da língua materna. Uma língua é sempre não-toda e sujeita a falhas.

Sabemos, com Jacques Lacan²¹, que a linguagem – aqui entendida como instância de emergência da função do significante, enquanto o que dá acesso ao Outro –, é condição para a constituição (do sujeito do) inconsciente e não o contrário. É o que Lacan nos diz: « *les conséquences de l'effet que l'homme soit un animal condamné à habiter le langage [...]* »²². Enquanto processo de linguagem, a subjetivação deixa restos enigmáticos e indizíveis para o sujeito, restos que se encontram submetidos à lógica significante, ou seja, do sem sentido que retorna sempre na iminência de transbordar no dizer, provocando tropeços.

O que se dá a ver e escutar são restos enigmáticos e lacunares que assinalam a presença do inconsciente, instância indeterminada e incerta, que fala enigmaticamente em manifestações das quais se tem notícia no relâmpago de um abrir-fechar nos sonhos e nos tropeços na língua.

21 Jacques Lacan, *Séminaire L'Identification* (1961-1962), seminário inédito publicado no site de P. Vallas <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-identification-1961-1962>, p. 252.

22 Op. cit., p. 408.

Do inconsciente, não se apreende senão seus efeitos.²³

O processo de subjetivação, esse habitar a estrutura-funcionamento de uma língua, que é não-toda, não se confunde com a noção de subjetividade. Há uma opacidade que o constitui. Desde Benveniste sabemos da presença da subjetividade na linguagem, uma presença que tem sua materialidade apreensível nas marcas do aparelho formal da enunciação.

Repensando a teorização do esquecimento número 1, zona inacessível ao sujeito, que, como efeito, produz a ilusão de que estamos na origem do dizer²⁴ entendo que esse esquecimento comporta a anterioridade lógica (não cronológica) do sem sentido no processo de inscrição ou captura do *infans* no campo da fala e da linguagem.

Ainda no começo do documentário, em suas memórias, Nurith narra a história de seu nome próprio. Um nome próprio é sempre cheio de histórias, pleno do imaginário dos pais que (nem sempre) contam as histórias em torno da escolha do nome próprio

23 Traço unário, ou significante unário (S1), são nomes que Lacan (1961-1962) dá ao que se inaugura para o *infans* enquanto momento inicial e traumático de entrada no campo da fala e da linguagem e de estruturação do inconsciente sob a forma da lógica do significante. Na constituição desta lógica, S1 fica recalcado, fica situado atrás da barra do recalque. Brasil (2015), discutindo discurso e resistência em Psicanálise, discute a resistência apontando sua localização em um « ponto inicial (trauma, significante um – S1), impossível de ser alcançada pela fala, de ser interpretada, de ser, enfim, desfeita pelo trabalho analítico ». Nesse ponto, afirma o autor, « ela não é interpretável, nem perlaborável. » (BRASIL, M.C.G.M.A. do. Lacan é o a posteriori de Saussure. In: SOUZA, L.A.; NAGEN, C.; BALDINI, L. (Orgs). *A palavra Saussure*. São Carlos: Pedro&João Editora, 2016, p. 303-322.)

24 Michel Pêcheux, Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, editora da Unicamp, 1988 [1975]. p. 293; Pêcheux e Fuchs, A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso*: uma introdução a obra de M. Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990 [1975], p. 163-252.

do filho. É um nome dado para recobrir o desconhecido, aquele que ainda não é conhecido. E é também dado para representar o impossível desejo de preencher uma falta.

Mes parentes m'ont donné un nom nouveau, d'une fleur sauvage qui fleurit à mon anniversaire: Nurith. Mes parentes ne savaient pas que Nur et Nuri sont des noms arabes courants qui signifient 'lumière' et 'ma lumière'.²⁵

Ao preceder o sujeito, o nome próprio já o inscreve em um sítio de significações, de ditos e não ditos. Nurith: flor selvagem ou nome árabe? Nurith fala sobre o não saber desse imigrante e seu desejo de integração que resvala no não-saber e no equívoco.

Um nome próprio, ao designar aquele que fala ou é chamado a falar em uma dada cena enunciativa, produz a ilusão do sujeito consigo mesmo, uma ilusão de unidade, de identidade. Como nos diz Pêcheux, produz uma « evidência primordial: é evidente que somente eu poderia ser eu para falar de mim mesmo²⁶ ». Porém, um nome próprio é sempre de início um significante opaco, uma impressão psíquica de som despojado de sentido para o *infans*.

172

Há uma impossibilidade de habitar integralmente o próprio nome, ou mesmo suas paráfrases, como nesta perífrase: Nurith, aquela que recebeu o nome de uma flor... Nurith, aquela que não sabia que seu nome era árabe... Um nome próprio não tem significação em si, ou melhor, podemos propor que é um ninho de equívocos e estranhamentos, fazendo balançar o fantasma da unidade do sujeito ao marcar a sua não-coincidência consigo mesmo.

Nurith prossegue, mencionando os nomes de seus amigos:

[...] Beaucoup d'amis portaient des noms hébreux nouveaux, des noms d'ici, pas des noms juifs de l'exil. Leurs parentes s'efforçaient de parler hébreux chez eux, mais un hébreu teinté d'accent et

25 Nurith Aviv, transcrição de áudio do documentário, 2006.

26 Michel Pêcheux, Semântica e discurso. *Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, editora da Unicamp, 1988 [1975]. p. 99.

*souvent pauvre et approximatif. D'autres parentes parlaient polonais, russe, arabe, judéo-espagnol, yiddish. S'ils parlaient un hébreu correct, ils étaient professeurs. Du moins je le croyais.*²⁷

No recorte acima, os vários amigos foram nomeados já com uma vontade de inscrição nesse novo mundo: nomes hebraicos novos silenciando nomes judeus do exílio. Há um duplo gesto de interpretação da parte dos migrantes: apagar uma história passada como forma de abrir caminho para uma outra história. No entanto, no jogo contraditório e tenso das contradições, não há como silenciar memórias, impossível esquecê-las totalmente. Algo se transmite, o não-dito se transmite, o vazio se transmite.

Esse estar entre línguas vem, portanto, com mal-entendidos marcados pela afetação da memória do que seria possível significar em cada uma. Mas, também, se é possível propor que a não coincidência entre as línguas e suas histórias produz para o sujeito migrante a ilusão de que não haveria mal-estar entre línguas, por outro lado, o não simbolizado retorna e causa mal-estar, provoca o sujeito, desaloja-o de suas certezas.

O desconhecimento da nova língua, língua do outro por adoção, vai acentuando esse lugar entre – entre a impossibilidade do querer dizer de modo correto e as urgências da necessidade de um dizer determinado pela historicidade do novo espaço. Assim, se o desconhecimento dessa nova língua em sua relação com o novo espaço produz desencontros e desentendimentos, o imigrante busca, então, administrar as línguas, apaziguar o mal-estar instituindo diferentes dizeres em cada uma ou, ao contrário, mantém-se colado à língua primeira do espaço abandonado.

Prosseguindo com sua narrativa em *off*, Nurith segue enunciando as contradições entre as políticas de sentido praticadas pelos imigrantes e as políticas de línguas praticadas pelas instâncias de poder.

27 Nurith Aviv, transcrição de áudio do documentário, 2006.

*Chez moi, on parlait allemand. En allemand, mon père me lisait des contes effrayants. En allemand, ma mère me disait qu'on avait assassiné sa mère. Avec le médecin, les amis, les marchands rue Ben Yehuda, ma mère parlait aussi allemand. Rue Ben Yehuda était mon jardin d'enfance mais ma mère ne savait pas qui était Eliezer Ben Yehuda, considéré comme le rénovateur de l'hébreu.*²⁸

Alemão é tanto a língua com a qual a mãe de Nurith se significa quanto é aquela com a qual também significa os assassinos de sua mãe. Na Palestina, futura terra prometida, a mãe de Nurith fala sua língua materna, que é também a dos assassinos da sua mãe e de tantos outros. Alemão: língua ambivalente do amor e do ódio e indiferente ao hebraico. Circulando pela cidade, nos médicos, no comércio, com os amigos, em todas as situações, a mãe de Nurith se vale do alemão para significar, praticando, deste modo, uma política de sentidos toda sua. Esta sua política de sentidos ignora a historicidade das políticas de línguas e de sentidos do novo espaço para o qual imigrou.

174 Assim, desconhecendo que na rua Ben Yehuda²⁹ havia um nome próprio e, mais do que isso, que com esse nome próprio havia

28 Nurith Aviv, transcrição de áudio do documentário, 2006.

29 Eliezer Ben-Yehuda (1858-1922) promoveu o chamado renascimento do hebraico. Segundo Robin (Op. cit., p. 61) atribuiu a si próprio uma missão, que era a de tornar o hebraico uma língua viva e, para tanto, tomou medidas que iam do âmbito familiar (proibiu sua esposa de falar em yiddish com o filho deles) à formulação de propostas para o ensino em escolas. Como afirma a autora: « *Mais il ne suffit pas de recréer une langue vivante. Qu'en est-il alors de son statut de langue sacrée ? [...] La vraie perte c'est aussi la disparition des locuteurs de langue yiddish en Europe centrale et orientale après la Seconde Guerre mondiale. Une langue a cessé d'exister en tant que langue vivante. Elle n'est plus parlée que par des personnes très âgées, par des adultes qui l'ont reçue en héritage, la parlent plus ou moins bien et ne s'en servent quasiment pas dans la vie quotidienne, par quelques communautés des juifs hassidim à Jérusalem, dans certains quartiers de New York et de Montréal, ou par quelques jeunes intellectuels en mal de ethic revival* ». (Op. cit., p. 62)

um saber, produzido em outra língua, inscrito antes, anterior e em outro lugar, a mãe de Nurith segue em sua errância no entremeio das línguas. Ben Yehuda não produz uma ilusão de evidência para ela³⁰.

A língua UM, imaginária, veste o outro?

A fim de pensar a subjetivação tendo o documentário como ponto de partida, fizemos um duplo movimento de análise. Por um lado, ao tematizar o espaço político da formação do Estado de Israel, consideramos o quanto tal espaço, desde a sua fundação, é construído imaginariamente por imposições de uma língua oficial – o hebraico – resultante de uma política de línguas que visa unidade e homogeneidade.³¹ Foi um espaço de linguagem formado por frontei-

30 Michel Pêcheux, *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, editora da Unicamp, 1988 [1975]. p. 187.

31 Conforme Szuchman (2006) e Serpone (2008), de acordo com a política pública instituída, há, em Israel, três línguas oficiais: o hebraico (renascido), o inglês e o árabe. Depois da chamada segunda onda de imigrantes oriundos sobretudo da Rússia, inúmeras outras línguas entraram em circulação. Conforme Branco (2018) a política de Estado, a fim de incluir de fato o hebraico ‘revivificado’ no cotidiano, investiu pesadamente « na formação de professores, na gramatização da língua produzindo dicionários, na edição de livros didáticos, na provisão de material de leitura regular, na criação de uma burocracia para o gerenciamento do sistema de ensino, no estímulo à produção midiática e artística, por exemplo. A presença do Estado na interpelação desses sujeitos imigrantes que deveriam desejar formar uma nação se materializou no modo como a adesão a esse projeto se deu, nos primeiros anos: casais não falantes dessa língua passaram a valer-se do hebraico em suas casas para que as gerações futuras pudessem se tornar falantes-nativos dessa língua. Porém, como não há ritual sem falhas, a chegada da segunda onda migratória, em função das condições de produção históricas, não aderiu de forma tão completa ao Projeto Nacional, mantendo, por isso, sua língua nativa (Branco, Luiza. *A língua em além-mar: sentidos à deriva - o discurso da CPLP sobre língua portuguesa*. 2013. 325 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270483>. Acesso em: 22 ago. 2018.)

ras móveis, disjuntas e nem sempre visíveis entre as línguas maternas dos imigrantes diante do hebraico, língua UM, língua recriada.

Aqui vale uma observação, pois desde o início deste artigo trazemos a situação do sujeito no entremeio das línguas. O entremeio não é sem fronteiras, sem a tentativa de marcar a alteridade, de instituir a diferença. Em artigo anterior³², citei Melman para quem uma fronteira, longe de significar um limite jurídico (uma linha com tracejado contínuo) entre dois espaços geográficos e políticos, com suas divisões e regras de passagem, corresponde a uma linha imaginária não contínua, com vazios, instaurando um desejo de ultrapassar. Melman (2007) afirma que para além da fronteira está o que resiste, o que é estranho, que não compreendemos e que faz obstáculo ao pensamento. Mas « para o sujeito que quer pensar, não há senão a fronteira, o que faz limite (...) e a fronteira é também o que pode fazer pensar³³».

Nos testemunhos que se pode escutar a partir do documentário, compreende-se que os processos de significação no entremeio linguageiro não se encerram nos limites geo-políticos de um mapa, eles não fazem fronteira, ou melhor, se há fronteira, esta é um contínuo falhado, esburacado. O documentário traz à tona a incompletude, aqui compreendida como a falta constitutiva de qualquer língua, assinalando o impossível do tudo dizer e de tudo significar.

Entre a língua institucionalmente oficial, estrangeira aos ouvidos dos migrantes, as demais línguas que já existiam naquele espaço, e as demais línguas que para lá foram, as fronteiras são ultrapassadas, furadas, desfeitas na tentativa de (se) significar. É o

32 Bethania Mariani, Fora do lugar: sujeito, língua, cidades. In: ORLANDI, E.; MASSMANN, D.; DOMINGUES, A. *Linguagem, instituições e práticas sociais*. Pouso Alegre: Editora da Univás, 2018, p. 26-41.

33 Charles Melman, O pensamento de fronteiras. *Youtube, Fronteiras do Pensamento*, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AxDhHurJahU>. Acesso em fev. 2017.

que já mencionamos, ouvindo Nurith, e o que ouviremos, a seguir: sentidos com espaço de fala restrito à casa, como o árabe, o romeno, o russo, o alemão... e sentidos outros na escola, formulados pelo Estado. O que faz o furo, a falta, o impossível na língua? Ele fratura o dito institucional na outra língua, aparece em sonhos, retorna em sua musicalidade, emerge como poesia.

Mas é necessário fazer uma observação neste ponto. À língua dos sonhos, ou seja, aos restos sonoros, fragmentos de melodia, sempre incompreensíveis, preferimos chamar, valendo-nos de Robin, de o maternal da língua³⁴.

4. Os poetas e escritores do documentário

*Migration, transfert. Migration des hommes, des mots, des représentations, des cultures. Migrations, passages pour se défaire de soi. Translater, traduire, transférer...*³⁵

As línguas vão junto com o viajante, seja ele imigrante exilado ou não. As línguas seguem no que há de mais íntimo e, ao mesmo tempo, mais estranho para o sujeito. Língua pátria materna exilada, tantas vezes recalçada, silenciada; língua que resiste nos sonhos, no modo de pensar, no modo de ver o mundo. O maternal da língua, com sua prosódia própria, sua melodia, seu ritmo, e que emerge nos momentos menos esperados, inscrito na outra língua. Mas, no final das contas, em que o maternal da língua desequilibra, fratura a chamada língua materna e/ou a língua de adoção?

O maternal da língua proposto por Robin, entendo-o como

34 Regine Robin, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », Editions Kimé, Paris, 2017 [2003], p. 45. Disponível em: www.editionskome.fr/

35 Regine Robin, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », Editions Kimé, Paris, 2017 [2003], p. 40. Disponível em: www.editionskome.fr/

uma experiência de linguagem imemorial e singular. Jacques Lacan (1961-1962) nos diz que:

L'expérience du langage et de ce que le rapport au significatif nous permet d'introduire comme dimension originale... qu'il s'agit de distinguer radicalement du réel... sous la forme de la dimension symbolique.³⁶

Uma relação como significante que estabelece uma dimensão original, (como foi apresentado na nota 7), na medida em que tem uma origem imemorial, singular e inaudita, portanto. Sobre isso, não podemos senão lidar com os restos e ficcionalizar.

Propondo um entrelaçamento discursivo nas leituras que venho realizando, considerando que a análise do discurso é uma disciplina de entremeio, penso nessa experiência de linguagem da infância³⁷, do maravilhamento que deve ter sido a experiência de linguagem, ou *experimentum linguae*, durante a primeira infância, como nos diz Agamben (2010). Uma experimentação de linguagem situada no inconsciente, produzindo um saber que não se sabe, o qual comparece como um resto que retorna.

178

Dessa experimentação absolutamente singular, privada, nada podemos dizer; dela é impossível dizer algo em uma dada língua. É Real, é experimento na substância da língua. Do som, da substância sonora em seu ritmo, em sua melodia. Pura substância sonora, ou,

36 Jacques Lacan, *Seminaire L'identification* (1961 – 1962). Inédito. Consultado na versão digital da Association Freudienne Internationale. Publicado no site de P. Vallas <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-identification-1961-1962>, p

37 Vale a pena retomar Agamben: « *La théorie de l'enfance, comme dimension originelle (historico-transcendentale) de l'homme, prend tout son sens lorsqu'on la met en relation avec les catégories de la Science du langage: en particulier la distinction, telle que la formule Benveniste, entre sémiotique et sémantique, dont la théorie offre un développement cohérent. [...] l'enfance comme dimension originelle de l'humain [...]* ». (Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). 1.ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2008, p. 94 e 112)

para usar termos de Saussure, massa indistinta de sons causando impressão psíquica. Causando uma marca, uma im-pressão, um traço a partir do qual significantes, enquanto cadeia de diferenças sem sentido, se inscrevem. Causando. Causa. Desejo.

Entendo que disso que é chamado de *experimentun linguae*, estranhos restos sonoros retornam, marcam presença e equivocam o que falamos. Linguagem da infância longínqua e esquecida, quando se dá a transmissão da falta a partir da qual nos constituímos sujeitos, sujeitos afetados pelo simbólico, submetidos à lógica do significante.

Porém, para falar, é necessário fazer um deslocamento, um afastamento dessa língua materna, da qual resta uma multiplicidade de diferenças e uma « musicalidade de equívocos » (Appelfeld).

Freud, entrando nessa questão da absoluta falta de sentido, nos dá vários exemplos aproximando esses sons sem sentido que reencarnam um esquecimento imemorial e que, ao mesmo tempo, podem se transfigurar em outros, quando falados em outras línguas. Tanto é o caso de seu próprio esquecimento do nome Signorelli, em que o que estão em jogo restos de significantes (*signor, sig, elli, bo*) quanto é o caso do rapaz fixado em um « brilho no nariz », *glanz auf der nase*, em alemão, e que em inglês se diz *glance at the nose*. (na língua da babá que o acalentava)

Lacan, como foi dito, chama de *lalangue*, a língua de equívocos. E Hassoun, em *Les contrebandiers de la mémoire* (1994), vai chamar estes restos de « *langue de contrebande* », uma « herança involuntária de palavras ». Já Robin, também como já foi falado, analisando os testemunhos de inúmeros escritores que estão no entremeio das línguas, fala do maternal da língua, como já mencionei, e da língua materna como língua das filiações imaginárias.

4.1 Com a palavra, os poetas, escritores e músicos: o sujeito de uma língua à outra.

« *chasser l'allemand* » (Appelfeld, escritor)

Appelfeld, escritor, narra sua história. Nascido em Czernowitz (Ucrânia), tinha 8 anos quando a segunda guerra teve início. Até então, falava alemão em casa, falava yiddish com os avós e, com os empregados da casa, falava *ruthénien e roumain* (romeno). A mãe é assassinada, o pai é levado para um campo e ele para outro campo de concentração. Desse campo ele consegue fugir e, conforme afirma, « adotado por ladrões ». Passa a viver escondido entre o bando de ladrões, escondendo sua origem judaica, quase sem falar, e sem frequentar nenhuma escola. *Sans langue*, como afirma. Com 13 anos, em 1946, chega em Israel. Não precisa mais se esconder, mas sua língua, suas línguas ficam escondidas. Diz ele: « *J'avais tant de langues mais toutes ensemble ne suffisaient pas à communiquer* ». Fez um enorme esforço para aprender hebraico, que para ele « *sonnait comme des ordres: Aller! Dormir! Ranger!* ». « *Parle hébreu! Oublie. Oublie ton passé. Oublie ta langue maternelle. Oublie ta personnalité!* »

180

Aprender o hebraico era como *creuser dans la montagne*.

Quando começou a escrever sobre sua história, em hebraico, as outras línguas surgiam de tempos em tempos. O Yiddish, uma língua que lhe é cara, é também a língua através da qual viu a morte (velhos judeus homens e mulheres morrendo de fome e que só falavam essa língua). O Yiddish, conforme conta Nurith em entrevista, era considerada uma língua maldita em Israel nesse momento fundacional do Estado, porque « era a língua que encarnava a língua da vida judaica nos guetos ».

Assim, Appenfeld se encontra precisando esquecer o yiddish, se quiser ser aceito como judeu israelense. Por outro lado, o alemão era uma língua com duplo sentido: era vida e morte, era sua infância

feliz no passado e sua doença. Ele diz: « *Avec l'allemand j'ai toujours une relation ambivalente. C'était ma langue maternelle mais c'était aussi la langue des assassins* ». Mas ao mesmo tempo, ele diz: « *l'homme qui perd sa langue maternelle est infirme pour la vie* ».

Dolorosamente conclui afirmando que precisa cuidar, vigiar a língua adquirida, o hebraico, essa língua pátria materna adquirida forçosamente aos 13 anos. Ele cuida para que nada « *d'étranger n'y pénètre* ». Mas ao mesmo tempo, ele diz: « tenho medo de perder essa língua (o hebraico) adquirida com tanta luta... ela se desvanece, desaparece... ».

« *le lieu du malaise* » (Mordehaï, poeta)

Húngara, Mordehaï chegou em Israel com 4 anos, em 1950. Seus pais sobreviveram aos campos: a mãe de Auschwitz e seu pai de um campo de trabalhos. Em casa se falava húngaro, mas Mordehaï tinha vergonha e não convidava amigos; pior era para aqueles que só falavam yiddish. Três línguas eram vergonhosas: húngaro, yiddish e romeno. Por outro lado, o alemão, apesar de tudo, era para seus pais e para muitos outros que tinham chegado em Israel a língua de cultura. Foi em alemão, ensinada por seu pai, que Mordehaï aprendeu a recitar Goethe.

181

Apesar das tantas línguas faladas, ela queria ser como todos os demais e se esforçava em aprender hebraico, treinando *son accent*. *L'hébreu est une patrie*. Algo antigo, *un peu agressif*. *Mais c'est une patrie*.

Encontrar-se entre as línguas, para ela, era um *lieu de malaise* e de *quête permanente*. E afirma: « *Si je suis devenue poète, c'est lié à cette époque* ». Época dessa infância entre línguas em que o húngaro, uma língua envergonhada, era também « como leite materno ». Foi em húngaro que ela se lamentou quando seu pai faleceu. « *quand je vis une très forte émotion, je m'écroule alors dans le hongrois... encore maintenant* ».

« *Je navigue entre les deux* » (Pedaya, chercheuse et poète Pedaya aprendeu hebraico com seu avô, que junto com essa língua transmitiu a mística judaica, « *sans connotations sionistes* ». O hebraico, para ela, é uma língua dupla: a do afeto, que conheceu com seu avô, e o hebraico « *si plein de sédiments sionistes* ». Um sionismo que produziu « *une mutation dans la langue, une explosion dans les mots qui appauvrit la langue... une langue militaire* ».

Entendo que é desse empobrecimento do simbólico que ela de alguma forma fala. Em casa, seus pais falavam árabe entre si, mas nunca com os filhos. Assim, nos conta ela, o árabe é uma língua de escuta, uma « *langue bégaiement* ». E... ela navega entre as duas, entre o árabe e o hebraico, sua judaicidade e arabicidade, « *comme de deux essences que relie un point aveugle, une zone d'oubli* ».

O que é uma língua para Pedaya?

La langue est au-delà d'un ensemble de mots, c'est la musique, la syntaxe. C'est l'âme, l'esprit des choses. C'est l'essentiel par lequel je vis mon être de l'Orient. [...] musique en laquelle je prie depuis ma tendre enfance, la chose première. Expression de douleur, de tristesse, de regret.

182

E ela continua falando dessa língua árabe, língua escondida falada pelos pais. Um ponto de amnésia, um ponto que o pai recalcou. Ela diz:

Je commence à ce point d'amnésie. En des moments extrêmes de langue du coeur, tout fait soudain irruption par une faille, surgit d'un écho, d'un chant liturgique, d'une injure, d'un mot de douleur ou d'amour. C'est encore très refoulé aux marges de la langue.

5. “O que resta? Resta a língua materna” (Hannah Harendt)

Os testemunhos desses três poetas são feitos com silêncios, olhares que muitas vezes se fixam em um alhures, com cigarros que são acesos e esquecidos entre os dedos. Falam de um passado

com frases entrecortadas, com murmúrios, com lacunas, ou seja, com espaços que funcionam como modo de organizar lembranças, impedir lembranças, interditar dizeres outros que podem emergir a qualquer momento.

Com seus testemunhos, moebianamente estão percorrendo o dentro e fora, avesso e direito e passam de um lado para o outro e se confundem nos afetos interditados que estão nas línguas interdidadas que entram e retornam de contrabando.

Nurith Aviv, em entrevista, conta que buscou fazer uma filmagem que interligasse paisagem exterior com o limiar da casa desses sujeitos. Ela parte da palavra *safa*, que em hebraico quer dizer língua e, também, « *la lèvre, le bord, la frontière entre le dedans et le dehors. Le film est tou entier construit sur ce dedans-dehors* ».

Lalangue funciona, assim, como o maternal na língua, como contrabando, como dentro e fora, como chiclete e multiplicidade, nos dizeres de Soller³⁸. Para Soller « *lalangue* só existe como falada, logo como ouvida³⁹ ».

E entendo que é ouvida justamente no que esburaca a fala, nos furos enigmáticos, nas alucinações auditivas que temos em sonhos, no que pinga de timbre sonoro, uma inflexão de voz daqueles que já se foram e que fizeram parte de nossa vida.

Hassoun (1994) diz de *lalangue* que « são os sons mais arcaicos nos quais estamos « perdidos », mas cujos efeitos persistem »⁴⁰. Esses sons não são recuperáveis, diz Hassoun, « mas ao mesmo tempo bordejam o lugar do Outro e vão permitir, a partir dessa experiência fundadora, uma passagem: a de *infans* – aquele que

38 Colette Soller, *Lacan, o inconsciente reinventado*, Rio de Janeiro, Cia. De Freud, 2012, p. 78.

39 O que se ouve pode ser lido. Aí está « a função da letra destacada da cadeia da fala, a letra opera na fala, o inconsciente se lê ». (Op. cit., p. 63)

40 Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Primeira edição, Paris, Syros, 1994, p.65.

não fala – ao que fala.» A língua materna é, portanto, « aquela que introduz o sujeito no Outro⁴¹ ».

Para conceituar essa temporalidade de *lalangue*, ele se vale de uma imagem, a do cinema mudo, e de um conceito: alíngua (*a-langue*). *A-langue* materna, termo cunhado por Geroges Botvinik, « é o que deixaria supor que há dois e que a fala seria uma sequência louca de palavras-sons-códigos ».

Poetas e escritores envolvidos no amor à língua materna, mas sem estar nela confundidos, fusionados, celebram o perdido, fazem do vazio uma produção poética. Eles se separam da mãe, dessa « sequência louca de palavras-sons-códigos », mas dela incorporam vestígios na letra da poesia, no seu ritmo.

Se a « língua serve para viver », como nos diz Benveniste, saber fazer com *lalangue*, ritmo na poesia, é deixar o insabido penetrar no reino das palavras impostas. É seguir de uma língua – maternal esquecida da infância – à outra, língua de uma coletividade, língua imposta ou adotada. É prosseguir entre as fronteiras ressignificando(-se) sempre.

184

Nous sommes tous les porteurs d'un nom, d'une histoire singulière (biographique) prise dans l'Histoire d'un pays, d'une région, d'une civilisation.

Nous en sommes les dépositaires et les transmetteurs.

Nous en sommes les passeurs.

(J.Hassoun, 1994)

41 Op. cit., p. 87.

REFERÊNCIAS

- BRANCO, Luiza Katia Andrade Castello. *A língua em além-mar: sentidos à deriva – o discurso da CPLP sobre a língua portuguesa*, 2013, 325 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270483>. Acesso em 22 agosto 2018.
- CELADA, M. Teresa e PAYER, M. Onice, « *Sobre sujeito, línguas, ensino. Notas para uma agenda* », In: CELADA, M. Teresa e PAYER, M. Onice, *Subjetivação e processos de identificação. Sujeitos e línguas em práticas discursivas – inflexões no ensino*, Campinas, Pontes, 2016, p. 17- 42.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1915-1917). In: *Edição Standard Brasileira das Obras completas de Freud*, volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1914-1916].
- FREUD, S. O Mal-estar na civilização. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. sob direção geral de Jayme Salomão; comentários e notas de James Strachey; colaboração de Anna Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1930]. p. 67-148.
- HARENDT, Hanna, *La langue maternelle. Préface de Hans Jonas*, Paris, Association culturelle Eterotopia France, 2015.
- HASSOUN, J, *Les contrebandiers de la mémoire*, Toulouse, Érès, 2011, Primeira edição : Paris, Syros,1994; Segunda edição : Paris, La Découverte & Syros, 2002.
- LACAN, J. *Seminário 9 - A identificação (1961-1962)*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- LACAN, J. *Seminaire 9 L'identification (1961 – 1962)*. Inédito. Consultado na versão digital da Association Freudienne Internationale. Publicado no site de P. Vallas <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-identification-1961-1962>.
- LACAN, Jacques, *Seminário O saber do psicanalista (1971-1972)*, Tradução de Ana I. Corrêa, Leticia P. Fonsêca e Nanette Z. Frej, Recife, Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1997.
- MARIANI, Bethania. *Colonização Linguística. Línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII)*, Campinas, Pontes, 2004.
- MARIANI, B. Fora do lugar: sujeito, língua, cidades. In: ORLANDI, E.; MASSMANN, D.; DOMINGUES, A. **Linguagem, instituições e práticas**

sociais. Pouso Alegre: Editora da Univás, 2018, p. 26-41.

MILNER, Jean-Claude, « Wo es war... la langue », Entrevista com Jean-Claude Milner. In *Analytica*, São João Del Rey, V. 3, n. 5, 2014, p. 6-19.

ORLANDI, Eni, *Interpretação*, Campinas, Pontes, 1996.

PAYER, M. Onice, *Memória da língua. Imigração e nacionalidade*, São Paulo, Escuta, 2006.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. São: Pontes, 2004 [1981].

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução a obra de M. Pêcheux*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990 [1975], p. 163-252.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução a obra de M. Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990 [1975], p. 61-161.

PÊCHEUX, M.; HAROCHE, C.; HENRY, P. La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. In: MALDIDIÉRIER, D. *L'inquietude du discours*. Paris: Editions de

Cendres, 1990 [1971], p. 133-153.

186 **ROBIN, Régine.** *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », Editions Kimé, Paris, 2017 [2003]. Disponível em: www.editionskome.fr/

SERPONE, Fernando, Implantação do hebraico é a mais bem sucedida da história, diz professor da UFRJ. Entrevista para a Folha de São Paulo, em 07/05/2008.

SOLLER, Colette, *Lacan, o inconsciente reinventado*, Rio de Janeiro, Cia. De Freud, 2012.

SOUZA JR. Paulo Sergio, « Uma zona linguística franca: o psíquico », In COSTA, W. Carlos; TAVARES, P. Heliodoro e ROSSI, E. de Brito. (orgs.), *Psicanálise entre línguas*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017, p. 17-26.

SZUCHMAN, E. *Identificação/identidade, Linguagem, memória, história, na condição judaica* (dissertação de mestrado orientada por Ana Zadwaiss), Porto Alegre, UFRGS, 2006.

Viagem ao impossível ou o impossível das viagens

Mônica Fiuza Bento de Faria

«O impossível é o real, simplesmente», afirmou Jacques Lacan.

Todavia, de acordo com os dicionários, impossível é aquilo que não se consegue possuir, obter. O que não pode ocorrer nem existir. Ou, ainda, o que não se consegue fazer, o que é muito difícil de conseguir: uma missão impossível. Algo contrário à razão, sem sentido racional, absurdo.

Viagem ao impossível, peça fantástica, representada no teatro Porte de Saint-Martin, em 1822/1823, é certamente a mais extraordinária das « viagens extraordinárias » de Jules Verne, trazendo em seu título tantas lacunas, entrelinhas e espaços... por onde há muito a viajar. Infelizmente, hoje é impossível encontrarmos o texto; *Viagem ao impossível* perdeu-se. O único registro existente é a adaptação de Georges Méliès, que produziu o filme *Viagem impossível*, em 1904, livremente inspirado na peça de Jules Verne. O filme de Méliès encontra-se disponível na plataforma Youtube.

187

O fato de ser do gênero dramático, e não um romance, surpreenderia apenas o leitor que desconhece as outras viagens deste autor. Jules Verne inicia sua carreira pelo teatro e, muitas vezes, retoma este gênero ao longo de sua vida. Música e teatro foram suas paixões. Verne gostava de ópera e operetas, era um homem do século XIX!

Na adolescência, escrevia tragédias e *vaudevilles* e, ao chegar a Paris para estudar direito, em 1848, foi « devorado pela paixão pelo teatro », como ele mesmo afirmou. Suas primeiras obras dramáticas foram: *Les savants*, *Monnalisa*, *Les châteaux en Californie*. Foi

neste momento que se tornou amigo de Alexandre Dumas filho e, mais tarde, de Dumas pai que, na época, era proprietário do Teatro Histórico. Verne encena, em 1850, sua primeira obra dramática neste teatro, com a peça intitulada *Les pailles rompues*, uma comédia em um ato e em versos, escrita com a colaboração de Alexandre Dumas Filho e cujo argumento pode ser assim resumido: Henriette, casada com D'Esbard, homem bem mais velho que ela e avaro, deseja que sua esposa deixe Paris, mas ela se recusa. Para concordar, ela exige um colar de diamantes. Eles decidem, então, jogar as « *pailles rompues* », que é um jogo em que os dois adversários não podem receber nada do outro. O primeiro que receber algo perde e deve se submeter aos desejos do oponente. Podemos encontrar o texto em sua integralidade no *site* da BnfGallica.

Em uma carta escrita em 1889, Jules Verne reconhece a importância de Dumas Filho em sua obra: « Acrescentarei que em *Les Pailles rompues* há muita coisa boa e posso dizer que elas vieram de Dumas Filho! ».

188

Sobre a amizade deles, Verne declara, em uma entrevista concedida a Robert H. Sherard, em janeiro de 1894:

Mas aquele a quem devo maior gratidão e afeição é Alexandre Dumas filho, que encontrei pela primeira vez há mais de vinte anos. Ficamos amigos quase imediatamente. Ele foi o primeiro a me incentivar. Poderia mesmo dizer que foi meu primeiro protetor. Não o vejo mais atualmente, porém, enquanto estiver vivo, nunca esquecerei sua gentileza e o que lhe devo. Ele me apresentou a seu pai, trabalhou comigo, escrevemos juntos a peça *Les Pailles rompues*, representada no Gymnase, assim como uma comédia em três atos chamada *Onze jours de siège*¹, representada no Teatro de Vaudeville².

1 Traduzido para o português por Mônica Fiuza BF, In: *Outras viagens extraordinárias de Jules Verne*, poesia e teatro, Curitiba, Editora CRV, 2020.

2 *Entretien avec Robert H. Sherard*, publicado no *Mc Clure's Magazine* n° 2 (janeiro de 1894) e no *Entretiens avec Jules Verne - 1873-1905*, com comentários de [Daniel Compère](#) e [Jean-Michel Margot](#), Paris, Edi-

Em 1852, Verne torna-se secretário do Teatro Lírico, seu primeiro emprego! Em parceria com seu amigo Aristide Hignard, escreve operetas: *Le Colin-Maillard*, *La mille e Deuxième nuit*. Também escreve canções e poemas.

Podemos perceber, assim, que, no início de sua vida literária, as máscaras de Verne são as da *Commedia dell'arte*, diferentes das outras que escolherá ao longo de sua vida. Formado na escola de teatro lírico, escreve peças repletas de artifícios e estilo, que encontraremos posteriormente em seus romances.

Jules Verne, o burguês de Amiens, como foi chamado por François Rivière³, queimou todos os seus papéis, cartas e documentos de caráter íntimo, antes de sua morte causada pela diabetes, no dia 24 de março de 1905. Deixou para a posteridade dois cadernos de poemas⁴ (espécie de jardim secreto), alguns manuscritos (possíveis futuros livros) e poucas lembranças da infância. O fato de queimar quase tudo teria como objetivo esconder um outro Jules... o desconhecido? O impossível de ser desvendado?

Por trás da máscara do « bom tom », da malícia discreta, dos misteriosos sonhos de viagem, escondia-se, talvez, um ser ferido pela vida e por paixões em ebulição? Um ser destinado a pôr em cena viagens impossíveis? O que sabemos de sua vida constrói-se a partir de velhas fotografias deformadas pela perspectiva histórico-literária, de cartas anódinas bem conservadas e analisadas por seus apaixonados e zelosos seguidores, que cuidavam da imagem do autor, mantendo-a a mais correta possível.

O tão respeitável, « museu familiar » do mito verniano teria apenas servido de proteção para um abismo de dúvidas, sofrimento, imaturidade, insatisfação, possíveis elementos, talvez, de uma obra

ções Slatkine, 1998. Os dois autores observam que, em *Onze jours de siège*, houve a participação de Dumas filho, fato que nunca foi revelado antes.

3 Crítico literário (*Le Figaro*), editor, escritor, biógrafo e autor de romances policiais, literatura juvenil e História em Quadrinhos (1949/-).

4 *Carnets de poèmes inédits*, escritos entre 1847 e 1948.

de frustração, da sublime e genial frustração diante da busca pelo impossível?

Deste impossível, que tão bem explicou e simplificou o psicanalista Magno MD⁵, fundador da « Novamente » (sua nova psicanálise), podemos ler:

[...] o desejado é não-haver. Haver deseja não-haver. Mas, como o não-Haver não há, ou seja, é o Impossível Absoluto.

A verdade sobre a Pulsão (isto é, o/a Tesão, que Freud chamou de *Trieb*) é que ela é de morte. Sendo que a dita de vida, pois que a morte não há, é 'só' a que resta desse morrer impossível. Assim como o princípio de realidade decorre do princípio do prazer, como sobejo se sabe. É que a só realidade, feita de tudo que há, se acha submissa ao absolutismo da ALEI – que se enuncia 'Haver desejo de não-Haver'⁶.

190 A questão da Pulsão, em última instância denominada « de Morte » desde Freud, e a questão da ALEI, « Haver desejo de não-Haver » (estenografada assim: A•Ã ou A/Ã) de MD Magno MD, têm consequências inarredáveis, por exemplo, em primeiro lugar pelo fato de não-Haver não haver, a quebra de simetria que se instala imediatamente com a concepção da ALEI. É o surgimento daquilo que poderia ser o mais abstrato de suas colocações, que Freud havia pensado com o nome de « castração », utilizando uma metáfora de sítio corporal para o entendimento dessa simples quebra de simetria, por impossibilidade, inscrita na própria constituição da ordem do Haver. Ou indo mais além:

Nosso desejo maior de impossível... de libertação. Mas não se trata de « abrir mão do seu desejo », pois sabe-se que isto é impossível,

5 Magno MD, *Revirão 2000-2001*, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2003, p. 550.

6 Magno MD, « Tempo de haver (os relógios da psicanálise ou o suicídio da borboleta) », In: *LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, jul-dez 1997, p. 55-72.

mas de definir por qual preço se negocia seu desejo. Ninguém abre mão de seu desejo, negocia-o ⁷.

Como vimos, Lacan dizia que o impossível é o Real. Porém, para Magno, o Real é estar à beira do Impossível, pois não pode haver Real que não há, só pode haver Real do lado da exasperação de cada um. Como o não-Haver é impossível, não temos saída, não adianta nem morrer, pois a morte não há. Ninguém voltou para relatar a experiência da morte. Não tem apagão, não tem férias, não tem nada. Vivemos na oscilação de uma suposição de o real – o vazio (a falta) – ser preenchido e, quando nos vemos nesta situação, vemo-nos novamente em falta, e mais uma vez tem-se a tentativa de preencher e, de novo, nos vemos em falta... Assim como está escrito na suposta sepultura de Marcel Duchamp: «São os outros que morrem, aliás». Quem sabe não é este o sentido primaz do eterno retorno do recalçado?

Magno nos explica:

Se pudéssemos conceber o desejo enquanto tal, nunca saberíamos se ele está pleno ou vazio. Aí começamos a inventar histórias. Lembram daqueles momentos em que estamos a fim de algo que não sabemos o quê? Estamos com vontade de comer uma coisa, mas não sabemos o quê, ou com tesão, mas não sabemos no quê. Este é o verdadeiro desejo. Quando se sabe o que é, não é mais. Desejo de objeto não é desejo, é pedido, demanda ⁸.

191

O exemplo do Capitão Háteras, pai de Georges, o herói de *Viagem ao impossível*, de Jules Verne, no final de seu périplo poderia bem ilustrar essa busca pelo impossível, como se fosse uma bússola que sempre volta para o norte, embora o Capitão idoso não consiga mais tentar preencher o vazio, desejo nunca realizado por completo, do qual nos fala Magno. Para ilustrar, eis o fim do romance:

7 Magno MD, A psicanálise - Novamente, um pensamento para o século II da era Freudiana, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2004, p. 24.

8 Magno Machado Dias, Revirão 2000-2001, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2003, p. 550.

Toda glória, porém, atribuía-a o doutor sempre àquele que entre todos a merecia. No seu relatório de viagem, que teve como título *Ingleses no Polo Norte*, comparou John Háteras aos maiores viajantes, êmulo daqueles homens ousados que se sacrificaram inteiramente pelo progresso da ciência.

Entretanto, aquela triste vítima de sublime paixão vivia pacificamente numa casa de saúde nos arredores de Liverpool, onde o seu amigo tinha ido em pessoa instalá-lo. A sua loucura era mansa, mas não falava, nem compreendia. A palavra parecia tê-lo abandonado ao mesmo tempo que a razão. Só um sentimento o prendia ainda ao mundo exterior: a sua amizade por Duck ⁹, de quem não quiseram separá-lo.

Ia assim aquela enfermidade, aquela *loucura polar*, seguindo pacificamente seu curso, sem apresentar sintoma algum particular, quando um dia o Dr. Clawbonny, que frequentes vezes visitava o pobre enfermo, ficou impressionado com seu modo de andar.

Havia algum tempo que o Capitão Háteras, seguido por seu fiel cão, que o contemplava com olhar meigo e triste, passeava todos os dias por espaço de muitas horas. Aqueles passeios realizavam-se sempre em determinados sentidos, na direção de algum ponto da casa de saúde. O capitão, logo que chegava ao ponto referido, voltava ao princípio, recuando. Se alguém o detinha, apontava com o dedo par um ponto fixo do céu. Se alguém queria forçá-lo a voltar-se, irritava-se e Duck, que partilhava sua cólera, ladrava com fúria.

O doutor observou atentamente aquela mania singular e compreendeu o motivo de tão estranha obstinação. Adivinhou por que razão aqueles passeios se realizavam sempre numa direção constante e, por assim dizer, sob o influxo de força magnética.

O capitão Háteras marchava invariavelmente para o norte!¹⁰

9 O amado e fiel cão do Capitão Háteras.

10 Jules Verne, Capitão Háteras, Tradução de Zilá Matos Peixoto, São Paulo, Ed. Hemus, 1978, p. 345.

Podemos ver que, nesse sentido, Verne usou sua pena e seu incrível fôlego de escritor, em sua exasperação, em sua luta desesperada: a criação literária. Através das palavras, criou aventuras, uma vida que sonhara quando criança, mas que lhe era impossível viver. Sua obra situa-se entre a incoerência do vivido e a ficção, com invenções repletas de um certo patético coerente com seu próprio percurso. A arte de Jules Verne poderia, então, ser compreendida nesse relato quase infantil que o autor fez de seu «romance familiar»?

As Viagens extraordinárias parecem expressar, em todos os sentidos, aquilo que um garotinho de onze anos, envergonhado, prometera a seu pai quando fugiu de casa¹¹ e foi por ele recuperado: «viajarei doravante apenas em sonhos». O jovem sonhador ávido de aventuras joga sua âncora nos livros e, principalmente, nos relatos de viagem dos grandes viajantes do século XVIII.

O retrato do mundo dos sonhos de Verne tem algo de infantil, de total inocência. Seus personagens não possuem artefatos psicológicos complexos. Seria a vitória do adolescente sobre as vicissitudes mórbidas da existência? Pesadelo transformado em melodia? Sua voz, através de sua escrita, traz alegria a espectadores e leitores que lhe foram sempre fiéis, verdadeiros irmãos secretos. O garotinho de onze anos teria cumprido a promessa de outrora com maestria?

O tema da ciência está sempre presente nos romances de Jules Verne. Sua expressão passa pelo diálogo dos personagens, pela lembrança das descobertas passadas, pela apresentação de teorias científicas, pela intervenção, na história, de fatos científicos reais. Nos romances, a ciência é «raciocínio», ela se explica e se disserta.

No teatro de Verne, ao contrário, ela é visual e espetacular. Quando, em 1882, Jules Verne escreve uma peça de teatro, uma das razões que poderia motivar este retorno à cena, após dez anos

11 A «única experiência aventureira» de Jules Verne conhecida foi uma tresloucada fuga de casa aos 11 anos, cujo destino foi embarcar como marujo mirim em um navio que partia para as Índias. Seu pai o recupera na primeira escala.

de produção romanesca, é a possibilidade de montar uma obra na qual a ciência tem tons de leveza.

Jules Verne parece querer se afastar das convenções editoriais que Pierre-Jules Hetzel, seu editor, tanto fazia pesar sobre ele. A ciência no teatro manifesta-se através do cenário, das ações e falas dos personagens, brincando com o imaginário e afastando o papel ou função puramente pedagógica e moral que havia em seus romances.



Imagem de alguns personagens da peça, publicada em *L'Illustration*, em 1882

Voyage à travers l'impossible é composta de três atos e vinte quadros, foi escrita em colaboração com Adolphe Dennery, representada 97 vezes, sendo, na verdade, a adaptação para o teatro de três textos vernianos: *Viagem ao centro da terra* (1864), *20 mil léguas submarinas* (1870) e *Da terra à lua* (1865). Mundos conhecidos e desconhecidos de Jules Verne. Os personagens são:

- Senhora de Truventhal
- Eva, neta da Senhora de Truventhal, aliás, uma Altoriana
- Tartelet, professor de dança.
- Georges Háteras, filho do capitão Háteras
- Niels, empregado da Senhora de Truventhal
- Doutor Ox
- Mestre Volsius, organista da catedral de Andernak, aliás, professor Lidenbrock
- Capitão Nemo
- Michel Ardan, um Altoriano
- Axel Valdemar, de Copenhague
- Impey Barbicane, presidente do Gun-Club
- J.-T. Maston, membro do Gun-Club
- Um hoteleiro napolitano
- Capitão Anderson
- Ascalis, religioso dos Atlantas
- Ammon, religioso dos Atlantas
- Electre, profetisa
- Celena, filha do rei Atlas, já falecido
- Um joalheiro inglês de Goa
- Um empregado dos Telégrafos
- Selvagens «intraterrestres»
- Altorianos e Altorianas
- Carregadores e marinheiros
- Membros do Gun-Club
- Multidão

195

Cinco personagens dos livros de Jules Verne aparecem na peça: T. Artelett (chamado de Tartelet), Doutor Ox, Lidenbrock, Nemo, Ardan e Háteras, o pai do herói.

A peça começa em uma grande sala de um castelo, na Dinamarca. O jovem barão Georges de Truventhal sonha o tempo todo com viagens e aventuras. Sua mãe, a Senhora de Truventhal,

preocupada com o filho, consulta um médico recém chegado ao país, um certo Doutor Ox. Ela deseja curar o filho desta obsessão. Obsessão pelo impossível?

Doutor Ox revela a Georges que ele é filho de John Háteras, o famoso Capitão Háteras, e o aconselha a tomar uma bebida mágica, o *liqueur express*, que permitirá que o jovem viaje, abolindo as distâncias. Quem o acompanha é seu professor de dança, o Sr. Tartelet.

Os personagens chegam ao centro da terra, onde encontram o povo Salamandra que vive no meio do fogo. Depois, embarcam no Náutilos e conhecem o capitão Nemo. Os Atlantas proclamam Georges rei da Atlântida, se ele contrair matrimônio com Celena, filha do antigo rei morto.

O terceiro ato se passa no planeta Altor, após uma « voltinha » no Gun-Club, onde encontram pelo caminho Barbicane e outros membros da famosa associação. Nosso jovem herói está sempre ávido pelo impossível: « é preciso ir mais além, mais... mais além que meu pai », mesmo que diversas vezes esteja dividido entre o diabo e o bom Deus, entre o bem e o mal. A peça termina com uma dupla perspectiva de casamento dos heróis, espécie de *happy end*. É preciso relembrar que Verne vive no século XIX, século do romantismo.

196

De suas *Viagens extraordinárias*, Jules Verne talvez tenha trazido, para nos provocar, o impossível de qualquer « viagem ». Quando se aponta para o Impossível como desejado, está-se afirmando tudo. O não-Haver é importante enquanto impossível.

Para o psicanalista Magno, há nisto um « Revirão ¹²», que não há na filosofia. Não adianta alguém desejar o não-Haver. Isto, pelo fato de que ele não há ou, então, só desejando esse Impossível consegue-se superar o conatus ¹³, a resistência. É a superação da

12 Máquina lógica tomada como metáfora dos movimentos do psiquismo e do Haver. Decorre da ALEI e se presentifica para as Idioformações (Pessoas), na possibilidade que têm de pensar, querer e mesmo produzir o avesso de tudo que lhes é apresentado.

13 Conatus é um termo usado em filosofias de psicologia e metafísica para

resistência, paulatinamente, no sentido de desejar o Impossível, que jamais comparecerá porque não há. Ou seja, a máquina tem um modo de funcionamento que afirma « Tudo pelo desejo da negação de Tudo ». O nome disto é Bifididade da mente e do Haver¹⁴. E ele nos explica ainda:

O que Lacan tomou de Freud foi ele ser um homem que tratava da linguagem, do significante. Isto valeu para o século XX, mas a grande sacada de Freud – que nunca a descreveu com clareza, mas produziu textos fundamentais sobre ela – foi a bifididade do Inconsciente: a disponibilidade para ir para lá ou para cá (isto, se a pessoa se curar razoavelmente de sua cultura)¹⁵.

O projeto de Cura da Nova Psicanálise é indissociável do trabalho de generalização da Grande ART (radical presente nos termos: artifício, artificial, artificialismo, artista, artefato e, sobretudo, articulação). Ou em suas palavras:

Trata-se de contribuir para facilitar que cada Pessoa tenha emergência como obra de arte. Uma ARTiculação própria. Podemos, assim, supor um reviramento. *Revirar*, no sentido de desrecalcar ou minimizar as forças de algumas formações recalcentes, tais como: a crítica dos críticos, da família, de seus pares, etc. Possibilitando criar sua obra¹⁶.

197

se referir a uma inclinação inata de uma coisa para continuar a existir e se aprimorar. Esta « coisa » pode ser a mente, a matéria ou uma combinação de ambas.

14 Magno MD, *Só papos* 2015, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2017, p. 75.

15 Op. cit., p. 79

16 Magno MD, *Clavis Universalis: da Cura em Psicanálise: Revisão da Clínica*, Rio de Janeiro, Ed Novamente, 2007, p.33.

REFERÊNCIAS

MD, Magno, « Tempo de haver (os relógios da psicanálise ou o suicídio da borboleta) », In: *LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, jul-dez 1997.

_____. *A psicanálise - Novamente, um pensamento para o século II da era Freudiana*, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2004.

_____. *Clavis Universalis: da Cura em Psicanálise: Revisão da Clínica*, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2007.

_____, *Só papos 2015*, Rio de Janeiro, Ed. Novamente, 2017.

MÉLIÈS, Georges, filme acessado em 20/02/2020 <https://www.youtube.com/watch?v=-W6PEv3Seio>.

NERLICH, Brigitte, « Voyage à travers l'Impossible, pièce fantastique. Essai d'interprétation fantastique », In : *Revue des Lettres modernes*, Paris, Ed. Minard, 1987.

POURVOYEUR, Robert, *De l'extraordinaire à l'impossible*, Paris, Édition Pauvert, 1981.

RAYMOND, François, « Voyage à travers l'Impossible et Voyages extraordinaires », In: *Revue des Lettres modernes*, Paris, Ed. Minard, 1983.

«O mundo se recria¹»: ancestralidade e contemporaneidade na poesia ameríndia de autoria feminina

Rita Olivieri-Godet

Através da análise de poemas de autoras indígenas –Fernanda Vieira, Márcia Wayna Kambeba e Graça Graúna–, pretende-se discutir aspectos formais e temáticos de uma poética ameríndia alicerçada em elementos da cosmogonia dos povos originários. Dar-se-á destaque, particularmente, às figurações espaço-temporais que gravitam em torno da recorrência de imagens correlacionadas à concepção do círculo sagrado da vida e da interdependência de todos os seres (físicos e espirituais), examinando textos que tecem elos entre o ser humano, a terra e o cosmos. Desta forma, pretende-se observar os artifícios poéticos que costuram, pelo fio da escrita, as fissuras abertas nos territórios tradicionais indígenas desde a colonização. Ao evocar, no plano simbólico, aspectos geopolíticos e culturais do processo violento de transformação das territorialidades autóctones, os textos estudados fazem emergir as estruturas profundas da memória soterrada da vivência dos povos originários, fazendo-a interagir com a contemporaneidade. Pretende-se evidenciar o caráter transversal da poética ameríndia que se manifesta num movimento contínuo de atualização da tradição, ao reabitar a memória ancestral, contextualizar o presente e projetar o legado intergeracional.

199

1 Referência a um verso de Graça Graúna, *Flor da mata*, Ilustradora : Carmen Barbi, Belo Horizonte, Penninha Edições, 2014.

No poema « Autobiogeografia » de Fernanda Vieira², jovem escritora ameríndia que, como assinalei em outro momento, se autodefine como « corpo (sub)urbano indigenodescendente, de origem Xocó³ », o ato de criação literária inaugura um espaço de (re)fundação identitária, marcado pelo processo de descolonização da subjetividade. A consciência do lugar subalterno reservado aos povos indígenas pela matriz colonial de poder –uma máquina de produzir diferenças⁴– opta por uma *escrita-práxis*, « considerada como um espaço político de resistência e de autorreconstrução ontológica e antropológica que busca entrelaçar as ‘auto-histórias’ (a história pessoal) à violência e aos traumas da história coletiva dos ameríndios⁵ ». Dessa forma, a questão da afirmação da identidade étnica na paisagem literária torna-se um instrumento de luta associado ao ativismo cultural e político.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro⁶ nos lembra que a relação com a territorialidade, entendida aqui no sentido amplo

200

2 Em 29 de julho de 2020, havia acabado de escrever este texto quando descobro na internet o depoimento da autora sobre o significado atribuído ao neologismo « autobiogeografia » : « Autobiogeografia é mais do que um poema, é um entendimento de mundo. Venho trabalhando com ele na minha vida, na minha escrita e na minha pesquisa. Vou explicando mais sobre com o tempo. Autobiogeografia exprime a noção de escrever e inscrever a si própria nos espaços físicos, sociais, emocionais e espirituais, em novos entendimentos e reposicionamento de si. » <https://www.facebook.com/groups/literaturaindigena/permalink/2951043561690271/> , consultado em 29/07/20.

3 Rita Olivieri-Godet, *Voices de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*, Rio de Janeiro, Edições Makunaima, 2020, p. 15.

4 Walter Mignolo, *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

5 Rita Olivieri-Godet, *op.cit.*, p. 13.

6 Eduardo Viveiros de Castro, « Os involuntários da pátria », disponível em: <http://provocadisparates.blogspot.fr/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>, consultado em 20/07/2020.

do termo, que inclui as dimensões material, política, simbólica e ontológica, constitui uma referência primordial para os povos originários. Desde a conquista do continente americano até os tempos atuais da « modernidade-colonial⁷ », a estratégia privilegiada pelo poder hegemônico para lhes impor o modelo ocidental tem sido exatamente a de privá-los de suas terras, amputando-os de suas referências culturais e desestruturando-os socialmente. Na contemporaneidade, a produção literária e artística dos povos originários considera a articulação entre literatura, crítica social e atividade política militante como uma via possível de resistência e de descolonização do imaginário ocidental.

No poema « Autobiogeografia⁸ », o processo de reapropriação simbólica das territorialidades ameríndias pressupõe a recusa do imaginário hegemônico ocidental, sugerido na construção anafórica dos versos : « Eu não escrevo só / Eu não existo só ». Eis o poema na sua íntegra :

Autobiogeografia

Eu não falo só

Minha voz é composta pelas vozes

Das minhas ancestrais

Dos meus ancestrais

Que se encontram guardados no tempo

E em mim

Esse é o meu tempo

Ixé aiku iké

E todas e todos seguem comigo

201

7 Vídeo, Anibal Quijano, « Colonialidade e descolonialidade do poder », 2015, consultado em 23/07/2020.

8 Fernanda Vieira, « Autobiogeografia », <<http://ikamiaba.com.br/>>. Instagram : @vieirafell.

Cada palavra que deixa minha boca,
Cada linha que encosta no papel
E conta minha história
É topografia da minha alma
que me reposiciona no mundo
Se rapé puku
Eu não escrevo só
Eu não existo só
A palavra e a caneta pesam
Com a trajetória de quem veio antes de mim
Para que eu chegasse até aqui e pudesse carregar comigo
Todos os passos que foram dados até ontem
Eu sou o hoje da minha ancestralidade
O tempo é tecido de mistério
Iandé iaiku
Nos embaralhamos nas suas tramas e
Compomos o cosmos e o topos
Em uma cosmografia
Autobiográfica
E coletiva
Uma autobiogeografia

O texto recorre à memória cultural, inscrita na ótica temporal da longa duração, como uma alternativa para reavivar a memória ancestral e fazer emergir uma outra perspectiva epistêmica. Este é o caminho inaugurado pela escrita do texto poético. No momento em que se apossa da memória de seu patrimônio ancestral, estabelecendo uma filiação cultural e familiar, o eu poético cria seu próprio *habitat*, reinventando novas modalidades de habitabilidade

psíquica⁹. Nesse sentido, pode-se falar do poema como espaço utópico, político e ético de refundação do eu. Uma maneira de habitar o mundo que pressupõe a conquista de uma intimidade ancorada na memória ancestral, movimento que impulsiona a atividade poética a recriar o mundo.

O sentido da escrita se desdobra na própria arquitetura formal do poema, que se vale de um único bloco discursivo, sem pontuação, para reproduzir o fluxo contínuo da voz interior que elabora sua singularidade. A subjetividade da enunciação determina sua natureza rítmica, a ausência de pontuação denotando o desapareço pela organização lógica do discurso. O ritmo dos versos não preexiste ao poema, sendo condicionado pelo movimento da palavra próprio ao sujeito que organiza semanticamente o discurso. Ritmo e discurso se implicam mutuamente¹⁰. O tratamento da sonoridade poética acompanha uma dinâmica similar ao abandonar o esquema tradicional das rimas para explorar combinações sonoras sutis pelo viés de assonâncias e aliteraões. Os elementos que enformam o registro lírico do poema intensificam a tensão entre o espaço psíquico do sujeito e o processo de construção genealógica que o poema instaura, exacerbada pelo recurso predominante do uso do presente do indicativo:

203

Eu não falo só
 Minha voz é composta pelas vozes
 Das minhas ancestrais
 Dos meus ancestrais
 Que se encontram guardados no tempo

9 Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005, p. 117.

10 Orientação que coincide com a perspectiva teórica de Henry Meschonnic nos seus trabalhos sobre o ritmo poético (Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982).

E em mim
Esse é o meu tempo
Ixé aiku iké
[...]

204 Poder-se-ia aproximar a escrita do poema da função que alguns povos indígenas atribuem à pintura corporal, ou seja, indicar o pertencimento de um sujeito a um coletivo. Segundo Viveiros de Castro, « a pintura corporal constitui com os adereços a pele visível de um sujeito enquanto membro de um coletivo ou de uma espécie específicos¹¹ ». O poema, de forma semelhante à pintura corporal, estabelece uma relação de afiliação do sujeito a uma coletividade. A voz poética fecundada pela ancestralidade reinscreve-se na territorialidade ameríndia, inaugurando uma sociabilidade alternativa uma vez que o eu, diferentemente do insulamento do sujeito ocidental, identifica-se com o coletivo, expande-se na experiência da coletividade. Em vez de figurar um eu autocentrado, o texto procura cerzir as fissuras entre subjetividade e sociabilidade, ao atualizar a memória cosmológica da ancestralidade indígena, marcada pela imbricação das relações entre corpo, terra e território, como sugere o neologismo do título : autobioGEOgrafia. A escrita poética constitui um ritual de reinvenção de si através do qual o sujeito metamorfoseia-se, fecundado pela experiência social e cosmológica coletiva herdada da ancestralidade.

O sujeito poético atravessado pela experiência coletiva inaugura um movimento de atualização da tradição, fundamentado na percepção temporal de continuidade entre passado, presente e futuro. O sentimento de conexão entre o eu lírico e sua linhagem ancestral possibilita

11 « [...] la peinture corporelle constitue avec les parures la peau visible d'un sujet en tant que membre d'un collectif ou d'une espèce spécifiques ». Eduardo Viveiros de Castro et Anne Christine Taylor, « Un corps fait de regards », 2006, p. 169. https://www.academia.edu/9964846/Un_corps_fait_de_regards_email_work_card=view-paper, consultado em 22/07/2020.

que a palavra herdada continue irrigando o presente: « Esse é o meu tempo / Ixé aiku iké ». Tempo que é também o da reaprendizagem das marcas culturais apagadas do imaginário da sociedade brasileira, representadas no poema pelo universo da língua estranhada.

O poema encena um eu poético em movimento, inaugurando uma experiência de autoconhecimento e de afirmação identitária: o percurso que o leva a aproximar-se da sua mais íntima face é também o que desvela a sua afinidade com o outro. O itinerário, figurado no movimento circular da construção formal do poema, inicia e termina com a tentativa de precisar o sentido da palavra « autobiogeografia ». A sua composição circular imita a concepção do círculo sagrado da vida que embasa a visão ameríndia cosmocêntrica de interdependência entre os seres vivos, a terra e o cosmos. O lugar do sujeito que se identifica com a experiência coletiva é o da resistência, da ressurgência e da afirmação dos referentes identitários indígenas, embora esses referentes não sejam explicitados, mas intuídos, uma vez que todo o poema se constrói por meio da interiorização da relação afetiva com a ancestralidade. A escrita induz o sujeito, atravessado e transformado pela experiência do outro, a repositonar-se:

205

E todas e todos seguem comigo
 Cada palavra que deixa minha boca,
 Cada linha que encosta no papel
 E conta minha história
 É topografia da minha alma
 que me reposiciona no mundo
 Se rapé puku

O ato poético funde intimidade e coletividade, reorientando a identidade do sujeito e presentificando a memória ancestral na contemporaneidade: « Eu sou o hoje da minha ancestralidade », escreve. Como uma semente de transformação, a memória atra-

vessa o tempo e o espaço para propor outras formas de pensar e de relacionar-se com o mundo. O poema aponta para uma concepção relacional de identidade enquanto processo em curso, contrariamente à visão engessada e essencialista que as sociedades nacionais produzem sobre os povos indígenas e que tem como consequência o olhar etnocêntrico que os exclui.

A poética ameríndia, na voz de Fernanda Vieira, entoia um cântico de renascimento, de recomeço, ativando um processo de autorreconstrução ontológica. A promessa de cura está na reinvenção de si, na capacidade de mobilizar a escrita e a memória para projetar-se como membro de uma coletividade, assumindo a herança do passado no presente, numa experiência que traduz um sentido diverso do tempo linear ocidental. A fruição da experiência dos ancestrais, simbolizada nas imagens finais do poema, funde territorialidade e cosmos, dando visibilidade à voz coletiva que emerge no texto poético : « Nos embaralhamos nas suas tramas e / Compomos o cosmos e o topos / Em uma cosmografia ». Versos magistralmente realizados, nos quais o tratamento da sonoridade poética, valendo-se da similitude fonológica de assonâncias e aliteraões, reforça a cadeia de significação do poema.

206

A perspectiva ontológica do texto poético realiza-se como um ritual de descolonização da subjetividade no qual o sujeito muda de pele. A reapropriação simbólica do outro e da experiência coletiva milenar inaugura uma percepção do tempo em sintonia com os pressupostos fundamentais da cosmologia indígena. A materialidade da escrita impulsiona a imaginação e instaura o lugar de sobrevivência e de resistência do sujeito emancipado, conectando-o com a memória coletiva e com a história, num movimento de atualização da tradição contrário ao do apagamento dos saberes milenares e dos vestígios memoriais, promovido pelos padrões hierarquizantes da modernidade-colonial.

A palavra do povo das águas: memória, sociabilidade e resistência

« Autobiogeografia », de Fernanda Vieira, e « Ser indígena, ser Omágua », de Márcia Wayna Kambeba são poemas de afirmação e de celebração da identidade indígena, engendrados a partir das dimensões subjetivas e materiais próprias da cosmovisão dos povos originários. Adotam, no entanto, estratégias discursivas diversas: o primeiro, de expressão mais enigmática, voltado para um movimento interior de inscrição da subjetividade, explora, preferencialmente, o simbolismo da terra, assimilada à fecundidade maternal que dá origem a uma nova vida, encenando a atualização da herança da tradição no processo de ressurgência do eu poético; enquanto no poema « Ser indígena, ser Omágua », o campo da expressão poética inspira-se no simbolismo das águas que alimenta o mito de fundação dos Omágua/Kambeba para evocar seus referentes identitários míticos, linguísticos e históricos.

Na obra de Márcia Kambeba, as matrizes temática e poética são perpassadas pela função pedagógica, comprometida com a ampliação do conhecimento sobre os Omágua/Kambeba. Decorre daí a tendência dos textos poéticos a convocar as referências etnográficas do território geocultural dessa nação. A escrita poética é concebida como uma prática de interferência no campo sócio-histórico e político do presente da sociedade brasileira, cujo imaginário, herdado da colonização, autoriza a prática da exclusão, da espoliação territorial e do genocídio dos povos indígenas. Dar a conhecer particularidades do universo ameríndio é um legado primordial da poética de Márcia Kambeba com a finalidade de contribuir para a desconstrução dos paradigmas herdados do imaginário eurocêntrico colonial, liberando, de suas nefastas consequências, o presente e o futuro dos povos indígenas.

« Ser indígena, ser Omágua » está inserido na coletânea de poemas *Eu moro na cidade* (1ª edição em 2013), cujo título (*Ay*

Kakiritama), também declinado em tupi-guarani, já anuncia a condição fronteiriça do itinerário de vida da autora entre aldeia e cidade. Essa dupla experiência alimenta uma poética fundamentada nas interseções entre escrita e oralidade, sujeito individual e voz coletiva, preocupada em representar os espaços ameríndios de habitabilidade. Refiro-me, em outro texto¹², à metáfora da « mulher-anfíbia » para caracterizar o entre-lugar reivindicado por escritoras ameríndias que, como Márcia Wayna Kambeba, tiram proveito de dinâmicas transculturais para inovar em sua expressão literária. A imagem, inspirada na poesia de Natasha Kanapé Fontaine, da etnia innue do Quebec, indica a capacidade de habitar vários espaços e de se reinventar, movimento semelhante ao do poema de Márcia Wayna Kambeba, « Eu moro na cidade », título homônimo ao do livro:

“Esta cidade também é nossa aldeia / Não apagamos nossa cultura ancestral / Vem, homem branco, vamos dançar nosso ritual□, escreve Márcia Wayna Kambeba (2018, p. 24). Sua produção oscila entre uma poética de confronto e uma poética de relação ligada à sua posição de *entre-lugar*: resiliência e mediação compõem seu universo literário¹³.

208

O movimento pendular, observado na *escrita-práxis* de Márcia Wayna Kambeba, alia resistência, autorreconstrução identitária e desejo de abertura ao diálogo transcultural¹⁴. O paralelismo do título do poema « Ser indígena, ser Omágua », através da corre-

12 Rita Olivieri-Godet, *op.cit.*, p. 19.

13 *Ibid.*, p. 21.

14 A abertura ao diálogo transcultural manifesta-se igualmente na utilização de outros meios de expressão e espaços midiáticos contemporâneos que, como assinei no ensaio *Vozes de escritoras ameríndias nas literaturas do Quebec e do Brasil*, « se faz mais presente na nova geração, como na obra de Natasha Kanapé Fontaine (escritora, atriz, poeta de slam), ou, no Brasil, a de Márcia Wayna Kambeba, cuja performance poética combina poesia, música e representação dramática, fazendo-nos entrever a convivência dos ritos tradicionais ameríndios com formas de arte contemporânea », *Ibid.*, p. 130.

lação simétrica que estabelece entre os dois termos, « indígena » e « Omágua », dá ênfase ao pertencimento comum, anunciando o propósito de delimitar as especificidades da natureza íntima e das formas de sociabilidade do ser indígena Omágua/Kambeba¹⁵. Funciona também como um convite ao leitor para penetrar na intimidade do universo Omágua/Kambeba e compartilhar esse espaço de alteridade, modificando o seu olhar, como se pode observar na leitura do texto na sua integralidade:

Sou filha da selva, minha fala é Tupi
 Trago em meu peito
 as dores e as alegrias do povo Kambeba
 e na alma, a força de reafirmar a
 nossa identidade
 que há tempos ficou esquecida
 diluída na história
 mas hoje revivo e resgato
 a chama ancestral de nossa memória.

Sou Kambeba e existo, sim
 No toque de todos os tambores
 na força de todos os arcos
 no sangue derramado que ainda colore

209

15 Na « Apresentação » do seu livro, Márcia Wayna Kambeba destaca alguns elementos históricos e culturais da etnia Omágua/Kambeba que ajudam o leitor a penetrar nesse universo cultural : « Mas, quem são os Omágua / Kambeba ? Abro aqui um parêntese para explicar que Omágua (nome original da etnia) significa, pelo que se pôde colher nas pesquisas, “cabeça de homem”, e Kambeba (apelido dado ao povo devido à prática de remodelação do crânio) significa “cabeça-chata”. Hoje, fazemos uso dos dois termos para nos referirmos à etnia. » [...] « Os Omágua / Kambeba hoje estão territorializados em toda a calha do rio Solimões ». Márcia Wayna Kambeba, *Ay Kakyritama. Eu moro na cidade*, Pólen, São Paulo, 2018 [2013], p. 8-9.

essa terra que é nossa.
Nossa dança guerreira tem começo
mas não tem fim !
Foi a partir de uma gota d'água
que o sopro da vida
gerou o povo Omágua.
E na dança dos tempos
pajés e curacas
mantêm a palavra
dos espíritos da mata
refúgio e morada do povo cabeça-chata.
Que o nosso canto ecoe pelos ares
como um grito de clamor a Tupã
em ritos sagrados
em templos erguidos
em todas as manhãs !

210

O poema é composto por seis estrofes com número heterogêneo de versos sem estrutura fixa, o que contribui para diluir as fronteiras entre o prosaico e o poético, a oralidade e a escrita. A linguagem coloquial e simples toma o « ser Omágua » como objeto de narração, adequando-se à finalidade didática que a autora atribui aos seus poemas. Estes, segundo Márcia Kambeba, « buscam ajudar as pessoas a compreender a importância de se conhecer e ajudar os povos, para que não sejam completamente dizimados em seu território do sagrado, em sua cultura, em sua ciência¹⁶ ».

O verso inaugural do poema é um ato de afirmação identitária do sujeito poético, que proclama seu pertencimento a um território e a um sistema linguístico : « Sou filha da selva, minha fala é Tupi¹⁷ ».

16 Márcia Wayne Kambeba, *op.cit.*, p. 11.

17 *Ibid.*, p. 26.

Percebem-se aqui ecos da lírica indianista romântica que ressoam através das palavras-temas « selva » e « Tupi » que a caracterizam¹⁸, ressignificadas pelo deslocamento provocado pela emergência do *locus* de enunciação indígena : no lugar de uma identidade atribuída, dada do exterior, tem-se um procedimento de autodescrição identitária. Por outro lado, observa-se igualmente nesse verso inicial o lugar de *passer* assumido pelo sujeito poético. A necessidade de se apropriar da língua do colonizador para se expressar expõe a falha identitária do silenciamento linguístico, que o sujeito poético transforma em estratégia de resistência. O ritual antropofágico que consiste em comer a língua do outro¹⁹ insuflando um novo sentido é a tática utilizada para incluir a presença indígena na contemporaneidade, dando a conhecer suas tradições culturais e retirando da invisibilidade a memória histórica da despossessão. É importante ressaltar que a questão linguística é claramente evocada pela autora na « Apresentação » da obra, deixando claro que a busca de saberes na escola do « branco » não significa « a intenção de apagar nossa língua-mãe », mas o desejo de « contribuir com nossa luta em prol da manutenção do nosso tesouro ancestral, uma vez que a flecha

211

18 Refiro-me aos poemas indianistas de Gonçalves Dias que recorrem às descrições etnográficas e denunciam o genocídio praticado pelos colonizadores. Num penetrante ensaio de Antônio Carlos Secchin, « Gonçalves Dias: poesia e etnia », o crítico lê o poema « O canto do piaga » como um contracanto, um « discurso premonitório das mazelas e destruições que o colonizador europeu imporia aos povos americanos » (Antonio Carlos Secchin, *Percursos da poesia brasileira*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, Editora da UFMG, 2018, p. 62-70, p. 65). Enquanto o contracanto de Gonçalves Dias encena a destruição, o canto de Márcia Kambeba vai além da denúncia das agressões à territorialidade indígena, idealizando um canto de combate e superação da condição de subalternidade.

19 Os desdobramentos da apropriação da língua do colonizador como forma de resistência é uma temática recorrente na poesia de Natasha Kanapé Fontaine : « *je mangerai ta langue* », « eu comerei tua língua ». Sobre o assunto, consultar Rita Olivieri-Godet, op.cit., p. 108.

deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do patrimônio material e imaterial, e à interculturalidade, respeitando nossa forma de ser²⁰ ». Ela retoma essa temática num outro poema intitulado Tana Kumuera Ymimiua / « Nossa língua ancestral²¹ ».

Dessa maneira, num movimento que alterna afirmação das referências identitárias indígenas e resgate de uma história marcada pelas tentativas de apagamento e genocídio, as estrofes do poema ecoam o grito de resistência do sujeito poético, contribuindo assim para deslocar o imaginário da sociedade nacional para o dos povos originários. Formalmente, o poema utiliza o recurso contrapontístico, destacando alternadamente as estratégias de destruição e as formas de resiliência :

Trago em meu peito
as dores e as alegrias do povo Kambeba
e na alma, a força de reafirmar a
nossa identidade
que há tempos ficou esquecida
diluída na história
mas hoje revivo e resgato
a chama ancestral de nossa memória.

212

O sentimento de pertencimento do sujeito poético ao coletivo manifesta-se claramente nesse poema de Márcia Kambeba na referência a uma identidade e a uma memória compartilhadas. Atravessado pelas relações afetivas profundas que o associam à experiência comunitária histórica e cultural, o eu lírico reconhece-se no núcleo identitário grupal, dividindo « as dores e as alegrias do povo Kambeba ». Essa consciência de pertencimento coletivo,

20 Márcia Wayna Kambeba, op.cit., p. 9-10.

21 *Ibid.*, p. 37.

que retira sua força da herança ancestral, dá sentido a um projeto de resistência contra o apagamento de uma identidade « esquecida / diluída na história ».

O compromisso que emana do texto poético é o do combate para manter vivas os referentes culturais e as representações coletivas do povo Omágua/Kambebe : « Sou Kambebe e existo, sim ». A posição de destaque do verso na estrutura estrófica do poema, juntamente com o verso inaugural, amplia a potência subversiva da voz indígena que, liberta de sua condição subalterna, ocupa o centro da cena para proclamar sua identidade.

A *escrita-práxis* de Márcia Kambebe denuncia os ataques genocidas e o processo de espoliação territorial, convocando referentes identitários materiais e simbólicos (tambores, arcos, dança guerreira) da resistência secular indígena à agressão ao seu habitat.

No toque de todos os tambores
na força de todos os arcos
no sangue derramado que ainda colore
essa terra que é nossa.
Nossa dança guerreira tem começo
mas não tem fim !

213

O poema mantém viva a memória do combate secular contra a política de extermínio dos povos indígenas no Brasil, sublinhando sua capacidade de enfrentamento e de resistência. Como constata Ailton Krenak, « Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos²² ». Na *escrita-práxis* de Márcia Kambebe, o sujeito poético assume a missão de ocupar o lugar de vigilância, alertando para a continuidade da luta no presente, mantendo vivo o

22 Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 31.

espírito de resistência. Nesse sentido, a mobilização da cosmovisão Omágua assume igualmente uma dimensão política:

Foi a partir de uma gota d'água
que o sopro da vida
gerou o povo Omágua.
E na dança dos tempos
pajés e curacas
mantêm a palavra
dos espíritos da mata
refúgio e morada do povo cabeça-chata.

214 A referência à territorialidade simbólica dos Omágua retoma o relato mítico de origem que recorre ao simbolismo da água como fonte de vida e de regenerescência. A ideia de transmissão dessa tradição milenar é claramente evocada através da palavra ritualística dos pajés e dos curacas, que mantêm viva a cosmovisão ameríndia. O verbo xamânico fecundante aflora como mais uma manifestação identitária de resistência. A referência aos « espíritos da mata » faz alusão a um dos pressupostos fundamentais da cosmologia indígena, que, como destaca Viveiros de Castro, concebe todas as coisas como sujeito em potência; as múltiplas espécies de seres, inclusive os não-humanos, são dotadas de consciência e cultura²³. Num outro poema, « Árvore da vida²⁴ », Márcia Kambeba retorna poeticamente ao mito fundador que « banha nossa alma Kambeba ». Na apresentação da obra, a autora destaca a importância desse relato de origem do povo Omágua/Kambeba para a compreensão de sua maneira de ser e estar no mundo, refutando o sentido pejorativo que por vezes se atribui ao « mito », ao identificá-lo como um relato fantasioso e sem fundamento:

23 Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* – e outros ensaios de antropologia, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 347.

24 Márcia Wayna Kambeba, *op.cit.*, p. 32.

Para muitos, isso parece ser « lenda » ou « mito », mas para o povo Kambeba essa explicação de como nasceu faz parte da construção do ser-pessoa, da sua cosmologia, da sua existência no planeta. É uma verdade que se mantém por séculos, vai sendo repassada, e precisa ser perpetuada nas crianças em forma dessa força de ser um povo das águas, nascido de uma gota, que veio com a chuva, enviado por Tana Kanata Ayetu (nossa luz radiante)²⁵.

Essa complexidade deve-se a um princípio de subjetivação que revela o invisível, a descrição de uma situação originária que a sociedade ocidental identifica como relato mitológico. Mas essa outra imagem do mundo só pode ser plenamente apreendida no âmbito do próprio pensamento indígena, que não separa natureza e cultura, atribuindo às plantas e aos animais intencionalidade e reflexividade. Dessa maneira, o poema convida o leitor a fazer a experiência da alteridade, sem reduzi-la às suas próprias referências.

Na invocação final do poema, a 1ª pessoa cede lugar, mais uma vez, à voz coletiva que conclama à disseminação do « *nosso canto* », ato de resistência que visa a consolidar a luta comum pela « *nossa identidade* » e por « *essa terra que é *nossa** »:

215

Que o nosso canto ecoe pelos ares
 como um grito de clamor a Tupã
 em ritos sagrados
 em templos erguidos
 em todas as manhãs !

O caráter metapoético do texto refere-se concretamente à função transformadora da *escrita-práxis*, que se manifesta no entrelaçamento das dimensões artística, mística e política, irrigada pelo legado memorial. O poema, concebido como espaço de afirmação étnica e de resistência, renova a esperança na superação da dor,

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

erigindo um canto que se contrapõe ao moto contínuo secular de destruição dos povos originários.

Recriar o mundo com leveza e força: a cosmopoesia de Graça Graúna

Os poemas de Fernanda Vieira, Márcia Wayna Kambeba e Graça Graúna perscrutam aspectos relacionados com a memória ancestral e com os referentes identitários que integram a cosmovisão ameríndia. Cada um deles, porém, está assentado numa forma peculiar de organização do discurso para construir os sentidos de seus textos em íntima conexão com a perspectiva de abordagem: predominantemente ontológica no poema de Fernanda Vieira; sócio-histórico-antropológica no texto de Márcia Kambeba. No que diz respeito aos haicais de Graça Graúna, reunidos no livro *Flor da mata* (2014), que comentarei em seguida, o viés escolhido pela autora é o da cosmopoética, atravessado pela simbologia dos quatro elementos do universo:

Água, terra, fogo e ar:
labirintos do ser
em todos os tempos²⁶

216

O poema acima citado expõe sucintamente o fundamento da arte poética que orienta a criação dos haicais. Assentado no simbolismo cósmico, o texto inaugura uma perspectiva interiorizada de apreensão do espaço, evocando o princípio fundamental da cosmopoética, entendida como uma experiência fenomenológica de imersão do indivíduo na paisagem²⁷.

Segundo Kenneth White, teórico e escritor fundador da geopoética²⁸, a cosmopoética estabelece uma nova relação com o

26 Graça Graúna, *op.cit.*, p. 16.

27 Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 27.

28 Sobre a geopoética de Kenneth White, remeto à sua obra *Le plateau de l'albatros*. Introduction à la géopoétique, Paris, Grasset, 1994. O livro *Géopoétique des confins* (2018), organizado por mim e pela colega da UQAM,

universo, fundindo corpo, território e cosmos, para experimentar a relação do homem com a terra, no plano geográfico, intelectual e cultural. Nos seus trabalhos, Kenneth White e Rachel Bouvet destacam a importância do descentramento que esse tipo de experiência engendra, desconstruindo os mecanismos de apreensão ocidental do ecossistema/meio ambiente. Nesse ponto, percebemos uma articulação possível entre a cosmovisão indígena, subjacente à fatura dos poemas de Graça Graúna, a perspectiva cosmopoética e a escolha do haicai como forma poética, tradicionalmente ancorada no imaginário cósmico, a exemplo dos célebres haicais de Matsuo Bashô, poeta japonês do século XVII.

Na apresentação do livro, Graça Graúna reporta-se a uma resenha do ensaísta Antonio Fernando Viana, primeiro crítico a comentar o conjunto de haicais que integram outra coletânea da escritora, *Canto mestizo*²⁹, nos termos que parcialmente aqui reproduzo por considerar que eles sintetizam bem a essência dos seus haicais :

[...] vemos a autora mostrando-se como um haijin (poeta de haicai), unindo simplicidade, sensibilidade e sabedoria, em poematos concisos, em três versos, como o faziam os antigos haicaístas. Fiel à estética e aos princípios desta forma poética, a autora cristaliza a instantaneidade do momento, a transitoriedade do sentimento, assim como a fugacidade do tempo através de imagens do dia, palavras, cores e sons do cotidiano, da maneira mais simples possível, como deve ser um belo e autêntico haicai³⁰.

217

A própria Graça Graúna, no mesmo texto de apresentação, articula a poesia ancestral do canto Kariri que, segundo ela, embala o ritual do toré – « uma ciência que dá resistência, mesmo quando o ser indígena se vê meio deslocado em terra alheia³¹ » – à « leveza

Rachel Bouvet, reúne ensaios teóricos e de crítica literária que exploram essa perspectiva de abordagem.

29 Graça Graúna, *Canto Mestizo*, Maricá/RJ, Blocos, 1999.

30 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 8-9.

31 *Ibid.*, p. 7.

e força que o haïjin (fazedor de haikai) também necessita para o haikai acontecer³² ». Ao estabelecer essa comparação, Graça Graúna encara o ato poético como uma potência que mescla leveza e força para recriar o mundo, metaforizada na figura da flor que vem da Mãe-Terra e que dará origem ao título do livro: *Flor da mata*. Não mais a selva ou a floresta, mas a mata e o sertão (« Entre o sono e a vigília / o canto da cigarra / inunda o sertão³³ »), elementos do ecossistema com o qual interagem os povos indígenas do Nordeste. Não se trata portanto de uma experiência poética abstrata, pelo contrário, ela está alicerçada na territorialidade e na experiência dos povos originários do Nordeste:

Dançar o toré
perto da gameleira
entre os encantados³⁴

218

O haikai estabelece conexão entre componentes materiais, espirituais e simbólicos que moldam o universo cultural dos povos indígenas do Nordeste: a gameleira, árvore primordial associada ao poder sagrado da terra; o toré, dança ritualística; os Encantados, entidades espirituais « relacionadas aos antepassados que atuam no mundo presente, a fim de protegerem seu grupo³⁵ ». O poema interpela o leitor pelo contraste entre a concisão da forma breve e o caráter abrangente e complexo dos significados sugeridos.

O toré, ritual enraizado no simbolismo sagrado do círculo nas culturas indígenas, associa dança, religião e luta. Nas palavras da autora, trata-se de uma « manifestação sagrada [que] está no

32 *Ibid.*, p. 8.

33 *Ibid.*, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 16.

35 Alexandre Ferraz Herbetta, « Agências encantadas: cosmopolíticas indígenas e sertanejas », in *Paralellus Revista de Estudos de Religião*, UNICAP 11 (26), 009, abril 2020, p. 12.

ser e no viver dos indígenas da Região Nordeste³⁶ ». Alguns povos, apesar da dramática espoliação territorial sofrida durante séculos, conseguiram, graças à sua capacidade de resistência, obter o reconhecimento étnico, preservando suas práticas culturais e recuperando parte de seus territórios das mãos de políticos e fazendeiros da região, como é o caso do povo Pankará, que habita o semiárido do sertão de Pernambuco. O ritual do toré é representativo da coesão e da persistência da mobilização de povos que procuram manter vivos seus saberes próprios e transmiti-los aos descendentes com a ajuda dos seres encantados. A investidura cosmopolítica do ritual do toré relaciona o universo espiritual à luta política, como bem observa Alexandre Ferraz Herbetta no seu estudo sobre a Retomada dos Kalankó³⁷, povo do alto sertão alagoano, no qual defende a existência de uma cosmopolítica indígena sertaneja. Poder-se-ia considerar a visão cosmopolítica como um agente de intensificação, no século XXI, do processo de emergência étnica de povos indígenas no Nordeste.

A linguagem imagética de *Flor da mata* está conectada com essa realidade, alimentando-se do substrato cultural indígena para manter acesa a chama da memória das tradições, avivar as marcas de uma história de luta e instilar a esperança de transformação do mundo:

219

Em volta da fogueira :

memória, história

O mundo se recria³⁸

O substrato cultural indígena perdura desde tempos imemoriais, inspirando o sopro criador poético. Por esse motivo, associei o verso « O mundo se recria » ao título deste artigo, por entender que ele conecta a herança da ancestralidade à contemporaneidade, além

36 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 7.

37 Alexandre Ferraz Herbetta, *op.cit.*, p. 3.

38 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 14.

de reportar-se à utopia de transformação que atravessa as obras que constituem o *corpus* examinado.

No caso de *Flor da mata*, se cada *haikai* constrói seu próprio significado, existe um movimento comum que os articula, fazendo com que a subjetivação da poesia promova uma cosmologia de reconciliação com o universo, um retorno à terra e aos ritmos cósmicos: uma cosmopoética em consonância com uma *poétique de la rêverie*³⁹, fundamentada em um ideal de felicidade ética e plasmada na simplicidade da linguagem poética.

A poesia, como o toré, assume-se como um ritual de cura da identidade ferida. O sujeito poético identifica nesse ritual a possibilidade de instaurar um lugar de habitabilidade do ser que o fortalece e de onde ele retira sua força para sobreviver. Um ritual de passagem que visa criar relações com outro espaço-tempo. Este vetor de utopia confere unidade à obra. O *haikai* de abertura introduz esse movimento:

De alma lavada
percorro os caminhos
A minha aldeia resiste⁴⁰

220

A ideia de leveza e força emerge na caracterização da disposição emocional do sujeito poético que se insere, pela palavra, num movimento contínuo de resistência. Da experiência trágica das migrações forçadas, impostas durante séculos aos povos indígenas do Nordeste, os *haikais* de Graça Graúna captam a resiliência e a capacidade de reconstrução desses povos. O campo lexical associado ao sentido de deslocamento é intensamente trabalhado no conjunto dos poemas, como se pode constatar na rede semântica tecida por substantivos, adjetivos e verbos (« caminhos », « recria », « via-

39 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

40 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 11.

gem », « trajetória », « vai e vem », « andarilha », « asas », « ser avoante », « distendo », « emigram »). O sujeito poético projeta-se como um ser resiliente e mutável, com capacidade de se reconstruir, superar traumatismos e apostar no futuro.

Mais uma viagem:

nesse vai e vem a utopia

me faz andarilha⁴¹

A escolha da matéria textual dá ênfase ao sentido de movimento, reproduzido em todos os versos (« viagem », « vai e vem », « andarilha »), imagem que o leitor capta instantaneamente. A recorrência de imagens que inscrevem o corpo em deslocamento no espaço é um recurso habitual na poética ameríndia⁴², que pode se justificar tanto por estar correlacionado à cosmovisão indígena como à sua ancestralidade nômade ou, ainda, à experiência trágica da expropriação territorial que condena os povos originários ao processo de migração forçada. A meu ver, esses sentidos confundem-se, embora considere que a força preponderante da representação da travessia espaço-temporal diz respeito à resistência que conduz ao processo de atualização da tradição ameríndia. A bela metáfora utilizada por Graça Graúna para caracterizar a literatura indígena dá conta dessa tensão própria do diálogo entre as tradições ancestrais e a contemporaneidade, decorrentes das transformações do « ser indígena » na temporalidade histórica : « a literatura indígena é

221

41 *Ibid.*, p. 12.

42 Sobre o assunto, remeto ao meu estudo « Natasha Kanapé Fontaine : uma palavra liberta itinerante », incluído no volume *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense (op.cit., 2020, p. 101-123)*.

uma canoa na contemporaneidade⁴³ », metáfora referida em um outro ensaio dedicado à autora⁴⁴.

Considero que a imaginação do movimento⁴⁵ é o eixo organizador dos haicais de *Flor da mata*. Segundo a simbologia das cosmogonias tradicionais sobre os quatro elementos, enquanto a terra e a água são materializantes, o ar é um símbolo de espiritualização, vinculado ao vento, ao sopro cósmico⁴⁶ e, segundo Bachelard, à imaginação do movimento. Esta se manifesta na dimensão metapoética dos dois haicais abaixo reproduzidos:

Dias de sol
distendo as velhas asas
num haikai latino⁴⁷
Frêmito de asas,
e a poesia se alastrando:
na minha aldeia é assim⁴⁸

A imagem dinâmica do simbolismo das asas remete à liberação das forças criativas. O poder de voar, em relação com o elemento ar, conota a aspiração a um outro estado⁴⁹. Ambos os poemas evocam a percepção íntima do espaço, apoiada na dimensão polissensorial como uma forma de habitar a paisagem, correspondente à visão

222

43 Palavras de Graça Graúna por ocasião de sua participação em uma mesa-redonda sobre as vozes ameríndias da descolonização, que organizamos no congresso da ABRALIC –Associação Brasileira de Literatura Comparada– Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, agosto de 2018, que contou igualmente com a participação de Ailton Krenak.

44 Rita Olivieri-Godet, *op.cit.*, p. 125.

45 Gaston Bachelard, *op.cit.*

46 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 19.

47 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 13.

48 *Ibid.*, p. 20.

49 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 17-18.

de mundo do sujeito poético⁵⁰. O primeiro haicai inscreve o rito de criação poética num processo de comunhão entre o corpo humano e o corpo do mundo; um ato de hierofania revelador da dimensão do sagrado, representado pela luz do sol, morada de Tupã, deus da criação. Os Potiguara, etnia à qual pertence Graça Graúna, consideram-se filhos e filhas de Tupã. No segundo haicai, a fruição emotiva do espaço capta a delicada beleza impregnada na realidade da aldeia, transmutando-a em canto poético de identificação do sujeito com a comunidade. Os textos convocam a mobilidade expansiva da poesia (« *distendo* as velhas asas »; « e a poesia se *alastrando* ») para aludir à possibilidade de criar e de ampliar mundos que nos libertem da alienação desumanizante.

A utopia também é tensionada pela consciência que o sujeito poético manifesta sobre os obstáculos presentes no contexto histórico que se interpõem à sua realização:

Utopia é cantar
 uma trajetória possível:
 Pindorama⁵¹

223

O poema acentua a ambiguidade entre o sonho e sua exequibilidade, impondo limites ao voo libertário do sujeito poético, obrigando-o a levar em conta a dimensão factível do projeto de subversão da « ferocidade do mundo⁵² ». Por outro lado, inscreve a necessidade de perseverar na trajetória de resistência, aludindo alegoricamente à ressurgência da territorialidade indígena, através do significante « Pindorama », de origem tupi. Considero que essa

50 Embora não seja objeto de análise deste ensaio, um aspecto importante que acentua a dimensão polissensorial dos poemas diz respeito à interação entre a linguagem poética e as belas e « naïves » ilustrações de Carmen Barbi.

51 Graça Graúna, *op.cit.*, 2014, p. 29.

52 *Ibid.*, p. 44.

ambiguidade revela a dimensão crítica da utopia na obra de Graça Graúna, atravessada pela articulação dos polos cosmopoético e cosmopolítico. Uma utopia mobilizadora, respaldada pela imaginação do movimento, fio organizador dos haicais de *Flor da mata*, a exemplo do poema que encerra a coletânea:

Todos emigram
Na imensidão do tempo
um ser avoante⁵³

O ciclo do conjunto de haicais fecha-se, retomando a referência inicial à experiência da migração. A simbologia do poema corresponde à reelaboração subjetiva dos fundamentos da cosmovisão indígena, acenando para a maneira singular de habitar o espaço-tempo, recorrendo a imagens que expressam a relação holística com o universo. A potente metáfora do « ser avoante » evoca o aprendizado de resistência herdado da memória ancestral do trauma, mobilizando a utopia. De maneira semelhante às avoantes, aves migratórias do sertão nordestino, os povos indígenas reconstroem rotas e retraçam estratégias de sobrevivência. No último verso, plaina, soberano, um ser avoante, evocando a continuidade do substrato cultural indígena na contemporaneidade: a imagem da liberdade aérea, segundo Bachelard, « fala, ilumina, voa⁵⁴ ». Com leveza e força, e a cumplicidade dos Encantados, a poesia de Graça Graúna inaugura o lugar do sonho e da resistência.

224

53 Ibid., p. 45.

54 Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1970, p. 74.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1970.
- BOUVET, Rachel et OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- GRAÚNA, Graça, *Flor da mata*, Ilustradora : Carmen Barbi, Belo Horizonte, Penninha Edições, 2014.
- GRAÚNA, Graça, *Canto Mestizo*, Maricá/RJ, Blocos, 1999.
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005.
- HERBETTA, Alexandre Ferraz, « Agências encantadas : cosmopolíticas indígenas e sertanejas », em *Paralellus Revista de Estudos de Religião*, UNICAP 11 (26), 009, abril 2020.
- KAMBEBA, Márcia Wayna, *Ay Kakyritama. Eu moro na cidade*, Pólen, São Paulo, 2018 [2013].
- KRENAK, Ailton, *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MICCOLIS, Leila, « Viagem ao centro da terra », em Graça Graúna, *Canto Mestizo*, Maricá/RJ, Blocos, 1999, p. 10-11.
- MIGNOLO, Walter, *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- OLIVIERI-GODET, Rita, *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*, Rio de Janeiro, Edições Makunaima, 2020, 137 p. <http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo>.
- OLIVIERI-GODET, Rita, *Écrire l'espace des Amériques : représentations littéraires et voix de femmes amérindiennes*, New York, P.I.E. Peter Lang, Col. Brazilian Studies, v. 5, 2019.
- QUIJANO, Anibal, « Colonialidade e descolonialidade do poder », 2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=s1D-iPiGmY&t=4m40s>, consultado em 23/07/2020.

SECCHIN, Antonio Carlos, *Percursos da poesia brasileira*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, Editora da UFMG, 2018, p. 62-70.

VIEIRA, Fernanda, « Autobiogeografia », 2020, <http://ikamiaba.com.br/fernanda-vieira>, consultado em 21/05/2021.

VIEIRA, Fernanda, Sobre « Autobiogeografia », <https://www.facebook.com/groups/literaturaindigena/permalink/2951043561690271/>, consultado em 29/07/20.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, « Os involuntários da pátria », <http://provocadisparates.blogspot.fr/2016/04/os-involuntarios-da-patria-eduardo.html>, consultado em 20/07/2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et TAYLOR, Anne Christine, « Un corps fait de regards », 2006, p. 169, https://www.academia.edu/9964846/Un_corps_fait_de_regards?email_work_card=view-paper, consultado em 22/07/2020.

WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

Sobre como o caráter etiológico da arte verbal indígena se tornou exemplar para o reconhecimento e a moldagem espacial das terras indígenas no extremo norte do Brasil

Fábio Almeida de Cavalho
Isabel Maria Fonsêca

I

Tendo como ponto de partida, apoio e expansão o princípio de que existe uma tradição no Ocidente de considerar corpos e almas em relação com os territórios que ocupam, abordamos nesse breve ensaio o modo como a presença de corpos e espíritos que povoam e dão vida às realizações artístico-verbais dos nativos de Roraima tem sido decisiva não apenas para garantir o reconhecimento das especificidades dos componentes éticos e estéticos das culturas dessa região, mas também para garantir o direito dos povos indígenas a vivenciarem suas culturas de acordo com seus próprios desígnios, nas terras que tradicionalmente ocupam.

227

A arte verbal dos nativos da região circum-Roraima, que, antes, era prioritariamente transmitida de uma geração a outra em línguas indígenas e, nos últimos séculos, com muito maior frequência, também em línguas europeias, por meio da escrita, foi coletada ao longo dos tempos por diversos viajantes de origem variada. Dentre esses, se destacam, além do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, que a partir de uma magistral viagem feita pelo norte do Brasil e o sul da Venezuela, entre os anos de 1911 e 1913, talvez tenha produzido o mais importante conjunto de dados etnográficos de que se dispõe até os dias de hoje sobre a região, nomes como os dos padres Cesáreo Armellada e Gutierrez Salazar; bem

como o francês Marc de Civrieux, que dedicou parte de sua vida à coleta e ao estudo das formas de manifestação verbo-artísticas do povo yekuana. Demais, vale acrescentar que, no atual momento, os próprios indígenas coletam e organizam material etnográfico, geralmente com motivação e finalidades escolares e educativas, antes que literárias propriamente ditas.

A importância do bom registro etnográfico, de forma geral, e de ambos os etnógrafos citados, em particular – o trabalho de Marc de Civrieux legou *Watunna – mitología Makiritare* (1970), ao passo que o de Koch-Grünberg legou os *Contos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná* (2002 [1924]) –, pode ser mensurada pelos seguintes indicadores: enquanto o primeiro foi traduzido em várias línguas e produziu diversas e variadas derivações em mais de um gênero e em mais de uma cultura, em especial, no âmbito das culturas estadunidense, francesa e hispânica (FONSÊCA e CARVALHO, 2017), o segundo marcou de forma decisiva a cultura brasileira moderna e modernista (CARVALHO, 2016).

228

Produtos da imaginação coletiva, esses conjuntos textuais, oriundos de diferentes povos, e que reúnem contos etiológicos, lendas, cantos, etc., matéria mitológica de fatura diversa, enfim, se cingiram de especial relevância, não somente porque reafirmam a variedade e a riqueza ética e estética das culturas indígenas, mas também porque deram suporte para a garantia da permanência e da circulação dos conhecimentos e dos saberes indígenas sobre aspectos variados da conformação da vida e da paisagem da região em tela. Esse legado se cinge de importância, nos dias de hoje, em razão do valor pedagógico e da apreciação das suas qualidades literárias, reconhecidas em circuitos culturais indígenas e não-indígenas.

As demonstrações de vitalidade, de capacidade de permanência, de transmissão e de circulação desses artefatos de história e de cultura são exemplares sobre como o patrimônio verbo-literário desses povos de tradição ágrafa proliferou e assumiu importância em

diferentes campos discursivos – que vão da etnografia, passando pela antropologia, pela história e pela literatura, chegando até o âmbito dos discursos de ordem jurídica. Assim, além de valorizados pelas funções históricas, sociais, etnográficas e estéticas que hoje se lhes reconhecem e atribuem, esses textos também foram se cingindo de relevantes funções de afirmação identitária e de reconhecimento territorial, no campo jurídico.

Abordaremos nesse ensaio o modo como as representações imaginárias presentes no *Watunna*, *mitología Makiritare*, e no conto etiológico *A raposa dos Makunaima* ganharam sentido em diferentes perspectivas e, desse modo, contribuíram para configurar e demarcar o território que hoje é ocupado tanto pelos indígenas yekwana, habitantes dos territórios brasileiro e venezuelano, quanto pelos macuxi, habitantes da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Ambos os casos são exemplares sobre como as representações da presença de corpos e almas são elementos importantes para a conformação de territórios em termos físicos e simbólicos.

II

Convém nesse passo ainda uma vez constatar a historicidade do fato de que a máquina colonizadora portuguesa conseguiu impor seu domínio sobre o espaço amazônico e, em especial, sobre o Território do Rio Branco, mediante o emprego de estratégias de ocupação e de intervenção que desencadearam graves processos de *des-territorialização* e de *re-territorialização* populacional, com base numa política administrativa que visava ao controle dos corpos e mentes das populações nativas.

Apoiada nos Tratados de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777), a Coroa portuguesa ampliou os domínios de suas fronteiras e sedimentou suas conquistas sobre o Território do Rio Branco, empregando o estratagema de usar os indígenas da região como espécie de “barreira humana”. E foi desse modo que os indígenas assumiram

condição de suma importância para o processo de consolidação do domínio territorial português nessa região, tornando-se determinantes para a definição das fronteiras do extremo norte do Brasil.

Isso posto, não se pode então conceber como mero evento aleatório, por exemplo, o fato de que Joaquim Nabuco e o Barão do Rio Branco tenham fundamentado suas reivindicações sobre a fronteira norte do Brasil, com destaque para o Território do Rio Branco, usando do argumento da presença dos regionais, qual seja, dos indígenas, enquanto aliados históricos dos portugueses (Cf. RICUPERO, 2009). O lastro da relevância indígena para a conformação do território brasileiro na fronteira norte pode ser rastreado, conforme Farage (1991, p. 42), desde os registros do parecer do Conselho Ultramarino de 1695, que já reconhecia que os indígenas eram “as muralhas dos sertões”.

Com a implantação de um modelo testado com algum êxito pelas primeiras missões jesuítas no sul do território brasileiro, a colonização portuguesa buscou fixar núcleos urbanos produtivos no vale do rio Branco. Para tanto, empregou similar processo de aldeamento dos nativos dessa região, investindo na sedentarização de grupos nômades e semi-nômades. Nesse processo de reordenamento territorial e populacional por vezes foram juntadas diferentes etnias num mesmo espaço; esses espaços eram designados, então, de “unidades produtivas”.

Conforme E. Frank e C. Cirino, esse processo de *des/re-*territorialização administrativa

implica o confinamento administrativo de integrantes de uma ou várias populações não-estatais em extensões de território estatal, inferiores às extensões geográficas dentro dos quais estas populações costumavam realizar as suas atividades vitais em tempos anteriores e, assim, de tal maneira libera efetivamente porções do território estatal à ocupação e uso de não-étnicos. (FRANK e CIRINO, 2010, p. 14)

Apesar dos percalços e dos reveses sofridos com constantes rebeliões nativas, esses quase sempre malogrados núcleos de povoamento foram determinantes para o domínio português no vale do rio Branco. Eles acarretaram não somente a configuração de novas identidades, senão também a criação de novos mecanismos de tomada de decisão e de formas de representação e autorepresentação entre os nativos. Para resumir o tópico, talvez possamos afirmar que esses eventos reestruturaram radicalmente a conformação cultural no Território do Rio Branco – incluindo nesse rol elementos que vão do meio ambiente à religião.

A efetivação desse (que impôs a condição de “súditos” da Coroa aos indígenas) e de outros processos similares, ocorridos ao longo da história de ocupação do Território do Rio Branco, conseguiu impor a condição de coletividades a diversos povos de culturas diferenciadas, apesar de aparentadas, que ancestralmente habita(va)m toda a extensão da região. Não obstante, devemos acrescentar que, apesar disso, essas populações nunca foram totalmente subjugadas e que, ademais, elas foram paulatinamente se (re)organizando ao longo do tempo – a ponto de, nos dias de hoje, podermos falar aberta e frequentemente da existência de um crescente “protagonismo indígena” em diferentes esferas da vida: política, literária, artística, etc.

231

A ocupação do vale do rio Branco, e o conseqüente processo de expropriação e de espoliação dos territórios tradicionais indígenas, se deu mediante diferentes tipos de pressão, mas sobretudo: pela introdução do gado (onde tem gado tem dono), por meio da garimpagem de minerais (ouro e diamante, principalmente), bem como da agricultura de monocultura. O processo de reconquista de parte desses territórios constitui um capítulo muito interessante, não somente do ponto de vista histórico, político e social, mas também na condição de fenômeno cultural. (Cf. BECKER, Bertha K; MIRANDA, Mariana; MACHADO, Lia Osório, 1990; FARAGE, 1991; FARAGE & SANTILLI, 1992).

III

Artefatos de arte verbal indígena são hodiernamente reconhecidos por suas dimensões e valores etnográficos, literários e culturais e, por conseguinte, são considerados como documentos válidos e importantes para a definição dos processos de demarcação dos territórios pretendidos e/ou ocupados por essas populações. As territorialidades de ordem sócio-cultural, ou seja, de caráter não-estatal, implicam a existência de “fortes relações emocionais dos integrantes de tais organizações para com o espaço que ocupam [...]. Essa identificação é pessoal, radiando – com intensidade decrescente – do centro das atividades vitais cotidianas de cada um deles e do seu grupo local, em todas as direções, até se perder, finalmente, em espaços distantes.” (FRANK; CIRINO, 2010, p.14).

Nesse ambiente, ao lado da produção etnográfica propriamente dita, o “laudo antropológico”, que é um gênero de fatura jurídica e de estofo acadêmico, também fez lastro. Relatórios e laudos antropológicos são gêneros da esfera jurídica que partilham terreno com o método de trabalho de campo próprio do fazer etnográfico. Eles se prestam a analisar situações concretas sobre a temática da etnicidade, com a análise situacional de comunidades remanescentes. Em geral esses gêneros híbridos se baseiam em narrativa de fundo mítico-lendário para conformar as identidades desses povos, baseados no pressuposto de que essas narrativas narram o surgimento do mundo, do cosmo, da natureza, dos animais, dos homens, ou, ainda, como surgiram as serras, as montanhas e os rios de um lugar específico no mundo; mas também os objetos que são utilizados para trabalhar e cultivar a terra, por exemplo. Desse modo, eles se instituem como testemunho do caráter imemorial da ocupação pretendida.

IV

Desde tempos imemoriais o povo yekuana ocupa as regiões das cabeceiras dos rios Cunucunuma, Padamo, Cuntinamo, Metakuni e Auarís. Atualmente, a maioria dessa população vive no sul da Venezuela, entre os estados do Amazonas e o estado Bolívar; no Brasil, os yekuana estão localizados no extremo noroeste do estado de Roraima, nos municípios de Amajari e de Alto Alegre, na Terra Indígena Yanomani. Para os yekuana, o território que ocupam foi dado pelo criador do mundo, tal como se narra em *Watunna*, obra que é considerada, por Gordon Brotherston, uma “obra prima das Américas” (*apud* Sá, 2012, p. 42).

Watunna - Mitologia Makiritare é um conjunto narrativo colhido e publicado pela primeira vez na Venezuela, em 1970, pelo mitólogo francês Marc de Civrieux, com participação ativa dos yekuanas. O conjunto narra a criação e a história do povo makiritare ou yekuana. Trata-se de texto de caráter cosmogônico e que apresenta uma história que abrange desde a criação do mundo e desse povo até o processo de colonização, quando os yekuana passaram a manter relações constantes com a civilização de origem europeia. O texto é substanciado por um conjunto de narrativas que regem a vida social e religiosa do povo yekuana, mediante um código de conduta que regula diferentes dimensões da vida e estabelece as regras de convivência entre os seres deste e de outros planos da existência. Esse códex é designado *Watunna*.

Watunna narra como *Wanaadi*, o grande criador de todas as coisas, incumbiu o seu primeiro *demodede*¹, *Seruhe Ianadi*, da tarefa de criar o mundo e gente para nele habitar, e como este foi impedido por *Odosha*, o espírito do mal, nascido da placenta apodrecida, por ter sido enterrada e comida pelos vermes da terra. Em seguida, o texto narra as várias tentativas de conformar a terra para os yekua-

¹ *Demodede* era o espírito de *Wanadi*.

na, e como *Odosha* age para continuamente impedir a realização da tarefa de construir o mundo. O território yekuana é demarcado basicamente pelo percurso que segue o fluxo da narrativa, que, por essa via, fornece dados sobre como se deu a criação das roças e dos lugares ancestrais desse povo, tais que as serras, os poços d'água, as pedras, os lagos e tudo mais quanto efetivamente nele há.

Marc De Civrieux (1970) relata que desde 1959 vinha publicando narrativas colhidas a partir da vivência com os yekuana; primeiro, foi um simples ensaio sobre a antropologia *kunúhana*, que consistia de relatos fragmentados, ainda confusos e aparentemente sem conexões mútuas e sem relação óbvias com religião e nem com o sistema social dessa etnia. A partir de 1960, Marc de Civrieux começou a publicar, de forma sistemática e mais abundante, uma coletânea de lendas do povo *Makiritare*, obtidas no curso de repetidos contatos com estes indígenas.

Segundo informa, o autor se esforçou por preservar os eventos narrativos na estrita ordem em que os yekuana lhes diziam que tinham acontecido e que, assim agindo, logo percebeu que o material recolhido era constituído de fragmentos isolados de uma epopeia cosmogônica de vastas proporções, cuja unidade profunda não aparecia ainda clara em sua mente. Nos anos seguintes, o estudioso afirma que se viu obrigado a reinterpretar muitos significados do complexo material mitológico que vinha coligindo. Descobriu, dessa forma, que os fragmentos anteriormente recolhidos se integravam num conjunto grandioso e coerente, conformados num grande *Mito de criação*, dotado de alto valor explicativo para compreender de forma mais profunda a cultura yekuana, como agora são nomeados esses índios pela etnografia brasileira.

Por meio de paciente investigação, o autor manteve um contato profundo com essa tradição oral e, assim, segundo depõe, ele pôde aprofundar a interpretação sobre essa peça narrativa tão rica e tão pouco conhecida ainda entre nós, roraimenses e brasileiros.

Desse modo, ele pôde apreender dos textos um conjunto coerente de normas éticas e rituais que merecia, conforme acreditava, receber múltiplas interpretações antropológicas e que devia interessar também, a escritores, literatos, historiadores, sociólogos, folcloristas e artistas interessados nas artes verbais não-ocidentais, de um modo geral.

Marc de Civrieux afirma que, à medida que efetuava a síntese dos textos colhidos, aparecia em sua frente uma grande quantidade de dados e que, ao longo de suas idas e voltas ao território yekuana, mais se aprofundava na mitologia e na poética daquele povo, que demonstrava possuir riqueza e complexidade impressionantes. Em razão disso, ele afirma que esses textos em nada deveriam ter inveja dos mitos mais célebres que tenham inspirado a humanidade, fosse na Babilônia, no Egito, na Grécia, ou na Guatemala pré-Colombiana dos Maias-Quéchuas.

Watunna significa história do povo yekuana. O termo é derivado do verbo *adeu*, que é traduzido por “contar”; ou seja, *Watunna* significa literalmente, contar a história do povo yekuana. O que temos aprendido com o nosso contato direto com esse povo, senão também com as leituras e estudos empreendidos, é que *Watunna*, na realidade está na vida da pessoa yekuana, uma vez que está em todas as partes e dimensões do seu cotidiano. A esse respeito, esclarece David Guss (1994: p.15) “é uma rede invisível que mantém toda a cultura em seu lugar e que por isso *Watunna* existe em cada evocação da tradição mítica, sem importar o quanto fragmentária ou alusiva fosse a versão rememorada”.

O livro *Watunna* foi lançado como um artefato etnográfico escrito em língua espanhola, cujo texto é composto de duas partes; na primeira, intitulada “Introdução à mitologia Makiritare”, Marc de Civrieux nos introduz na mitologia Makiritare e nos apresenta os resultados do seu árduo trabalho em busca da compreensão dos mitos Makiritare e do aprofundamento de suas reflexões sobre sua

investigação. Na segunda parte, ele nos presenteia com um conjunto narrativo de vinte e seis textos que integram um conjunto coerente de grandes proporções. O texto substancia a epopeia cosmogônica do *mito da criação* do povo yekuana; as narrativas que compõem o livro são ilustradas com desenhos feitos pelos próprios yekuana e funcionam de forma complementar à informação do texto escrito. No final da obra, ele traz um pequeno ensaio fotográfico, com imagens alegres do povo yekuana e de seu cotidiano.

Interessa-nos ressaltar, neste momento, que relativamente poucas são ainda as publicações a respeito do povo yekuana e sobre os textos mitológicos da obra *Watunna*, sobretudo no Brasil, e em língua portuguesa. A maior parte e os mais importantes estudos a respeito do povo yekuana e sobre o ciclo de histórias de *Watunna*, propriamente dito, foi escrita e publicada na Venezuela e nos Estados Unidos da América, onde o texto ganhou tradução para a língua inglesa, feita por David Guss, americanista estudioso no assunto.

236

Nas histórias que constituem o grande mito de criação do povo yekuana, ou seja, na história das origens e da criação cósmica, afloram com frequência posições espirituais universais, segundo Marc de Civrieux (1970, p. 21). Trata-se de motivos arquetípicos, de pautas exemplares e de símbolos que se inserem coerente e logicamente no marco da história das religiões. Observam-se, dessa forma, similitudes numerosas e significativas entre a tradição Makiritare e as tradições de outros povos, distantes em relação a tempo e espaço.

A cosmologia e a escatologia yekuana têm, conforme Marc de Civrieux (1970, p. 22), algo importante a ensinar sobre a fenomenologia religiosa em geral e sobre os processos fundamentais da mente humana e do inconsciente coletivo. Destacam-se entre elas a crença na imortalidade, na reencarnação e na concepção típica do meio mágico-religiosa ameríndio, dentro de um esquema tipicamente xamanista de suas práticas mágicas.

Segundo a tradição yekuana, existe na raiz do universo um poder pessoal supremo, esotérico, inacessível, invisível e que não se manifesta diretamente da criação humana porque a transcende. Esse poder personalizado se conhece como “*Wanadi*”, uma divindade invisível, criadora do povo yekuana e de todos os outros povos do mundo inteiro. No mito cosmogônico de *Wanadi*, Ser Supremo e mitológico do povo yekuana, se soma um tema fundamental da angústia para o homem arcaico e moderno: o caráter transitório, efêmero, destrutível de todas as coisas criadas e o pressentimento do fim do mundo.

Cada ciclo tem seu instrutor celeste, ou seja, seu próprio *Wanadi*. O estágio atual corresponde ao terceiro Ciclo de Criação da humanidade nesse processo contínuo de criação e renovação. Demais, trata-se de espécie de messianismo profético que se embute dentro do esquema cosmogônico que prevê que, no quarto ciclo, surgirá um mundo realmente bom, que fará cair por terra o céu invisível e falso, com seu sol, sua lua e suas estrelas. Daí, morrerão os homens maus e, também, morrerá *Odosha*, entidade má, dona deste mundo profano, exotérico, de maldades, de fome, de doenças e de mortes.

237

Não obstante, essa catástrofe não será o fim da vida na terra; será, isso sim, a regeneração de um mundo novo, sem males, sem mortes e sem fome; ou seja, no próximo Ciclo, será reconstituído o paraíso primordial, conforme a condição original do homem, quando o universo era uno, não dividido entre céu e terra, e inteiramente visível. Enfim, na tradição makiritare, criações e destruições cósmicas correspondem a períodos ou mundos sucessivos.

Conforme avalia Gordon Brotherston, poeta e crítico britânico:

este continente americano [...] é de fato o berço de mitos que anteciparam tanto do que hoje o Ocidente considera ciência, nos campos da geologia, da zoologia e da evolução das espécies, da astronomia e da medicina. É onde o grande dilúvio sempre foi visto como só um entre os vários cataclismas que tiveram impac-

to sobre a formação da terra. É onde, na ausência da economia e da ideologia de Abel (fora do império inca) a agricultura de Caim sempre foi celebrada não como delito, mas como o triunfo definitivo humano e social. É onde o tempo foi e é articulado segundo princípios que fazem parecer rudimentares as convenções calendáricas e temporais do Ocidente, tais como a linearidade ou o binômio consabido e tantas vezes redutivo que se faz entre diacronia e sincronia. (BROTHERSTON, 2020, s. p.)

Segundo a lógica mítico e mágica que rege esses sucessivos cataclismas, essa perene condição de vida e morte, fim e recomeço não deve ser motivo de angústia, pois, permitirá a todos os homens o acesso a uma condição sempre nova.

Somos da opinião de que esse texto, a que talvez possamos designar de *seminal* parece realmente merecer um lugar de destaque, senão mesmo privilegiado no cânone literário americano. Mas esta não é a ocasião apropriada para aprofundar a explicação sobre o que a arte verbal indígena representa, em termos de processo histórico das civilizações. Mas devemos recordar, todavia, o feito de que, em todas as épocas e latitudes, as narrativas indígenas e de nações distintas têm atuado, ainda nos dias de hoje, como uma poderosa força para impulsionar a vida e o nosso destino comunitário.

238

No caso dos yekuana, *Watunna* dá conta do lugar de direito que este povo ocupa numa Terra Indígena que foi, segundo eles, os yekuana, inapropriadamente designada de Terra Indígena Yanomami. Os yekuana reivindicam que, devido à ocupação desse território desde tempos imemoriais, por seus antepassados, seja feita a revisão do nome dessa Terra Indígena, que deveria passar a ser chamada de Terra Indígena Yanomami/Yekuana.

Pelos motivos acima elencados, cremos ser importante incorporarmos esse universo mágico, ético e estético do uso da Linguagem, para que possamos admirar suas dilatadas perspectivas e suas múltiplas dimensões. Por meio de *Watunna*, e de suas belas e

profundas histórias, se demarca, pois, tanto os aspectos definidores da identidade yekuana, quanto o peculiar lugar de fala desse povo tão amável e gentil; senão, também, se define o território que eles ocupam no mundo.

Passemos, então, a outro caso exemplar.

V

A *História da raposa* foi gentilmente cedida pelo professor macuxi Celino Alexandre Raposo, nosso colega da área de Comunicação e Artes do curso de Licenciatura Intercultural/UFRR:

Insikiran e Ani'ke criavam um filhote de raposa. Quando perambulavam, o animal os acompanhava em seus passeios. Certo dia, os irmãos foram pescar no lago da Raposa e, enquanto pescavam, a raposa ficou debaixo de uns arbustos, na margem. Quando voltaram, a raposa tinha sumido. Eles acharam que podia ter sido engolido pela sucuri, começaram a procurar e descobriram que a raposa tinha entrado num buraco de tatu, em que só tinha pegadas na entrada. Eles começaram a fazer um buraco na direção das serras ao norte e cavaram até chegar nas montanhas. Ani'ke queria se vingar da raposa, mas Insikiran não permitiu. Ani'ke tinha o poder da palavra e transformou a raposa em uma pedra. Eles retornaram ao lago e o batizaram como Lago da Raposa. A vala feita pelos dois irmãos sofreu erosão formando um igarapé com praias e muitos peixes.

239

A peça narrativa acima reproduzida é emblemática porque descreve aspectos importantes da conformação geográfica da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, quais sejam: a) como foram formados os leitos do igarapé e do lago da Raposa, e a cadeia de montanhas Pacaraima, que rumam para o norte, na direção da Serra do Sol; b) qual a conformação geológica do terreno da região, cujo solo é rico em pedras, que abundam em muitas formas e em variadas espécies; c) demais, ela delinea, também, certo tipo de relação específica que o nativo mantém com o ambiente onde vive, dentre outros. Em

razão disso, poder-se-ia afirmar que, na qualidade de relato oral, a narrativa em questão rascunha a cartografia da região e que, nesse sentido, o episódio da fuga da Raposa quase equivale a uma escritura registrada em cartório.

Dito isso, faz-se necessário lembrar que os processos de grilagem e de ocupação dos territórios indígenas de ocupação tradicional, dentre eles, e em especial, aquele delineado pela narrativa da Raposa, que fugiu na direção das serras ao norte, ganhou contornos mais dramáticos ainda nas últimas décadas do século XX: primeiramente, se deu, em diferentes levas, a grande corrida do ouro e; depois, passada a febre do minério, a ocupação se intensificou com a presença da monocultura de arroz, que passou a ser cultivado em grandes áreas nas regiões de campos lavrados de Roraima.

Nesse passo, vale lembrar que uma importante parcela do movimento indígena de Roraima – mais especificamente aquela apoiada pela corrente teológica cristã que ficou conhecida como Teologia da Libertação – reivindicava a demarcação *em área contínua*, com o argumento de que os territórios da Terra Indígena Raposa e da Terra Indígena Serra do Sol eram um só. E foi nesse contexto que a *História da Raposa* se impôs como importante veio argumentativo e, por conseguinte, foi-se constituindo na condição de prova incontestável para o caso.

Mas, para aqueles que conhecem pouco a história desse emblemático conflito fundiário brasileiro e roraimense, devemos acrescentar, ainda, o fato de que, ao longo do processo de reconquista dos territórios de ocupação ancestral, boa parcela da população indígena local tornou a luta pela preservação da cultura espécie de cabo de guerra.² Contudo, devemos também acrescentar que aqueles

2 Nesse contexto, com o apoio de diferentes instituições, os povos indígenas brasileiros foram-se se organizando e conquistando espaço de fala antes não ocupados por eles. Do mesmo modo, cidadãos indígenas foram conquistando o direito de participar em diferentes esferas da vida pública.

tiveram de se embater com outra parcela de indígenas dissidentes, que comungavam das ideias de que a melhor forma de demarcação era aquela que preservava as chamadas *ilhas produtivas*; esses também defendiam que os rizicultores deveriam ser mantidos nas áreas de ocupação tradicional indígena, com o argumento de que traziam o “desenvolvimento” e, portanto, que a demarcação deveria ser feita *em ilhas*.³

O processo de regularização da Terra indígena Raposa Serra do Sol se arrastou por mais de trinta anos e ganhou notório destaque na grande imprensa brasileira e internacional e, por esse e por outros aspectos, pode ser apontado como o mais emblemático problema fundiário enfrentado pelos indígenas brasileiros. Nesse contexto de disputa entre *indígenas (área contínua)* X *brancos/indígenas (em ilhas)*, sobressai o emprego do caráter etiológico da arte verbal indígena, na condição de elemento que inventaria as causas e a origem dos territórios, e na qualidade de ferramenta posta a serviço da reconquista e da demarcação dos espaços ancestralmente ocupados pelas populações nativas.

Nesse quadro de disputas, acima esboçado, a *História da Raposa* se impõe tanto numa dimensão interna (enquanto história/argumento que se efetiva e circula nos intestinos das disputas políticas mantidas pelas populações indígenas locais) quanto numa dimensão externa, haja vista que tem a ver com a questão fundiária brasileira de fundo histórico mais amplo e largo, e cuja forma começou a ser definida desde o período colonial, quando da instalação das “fazendas imperiais”, depois ditas “fazendas nacionais”.⁴

241

3 Maxim Repetto (2008) aborda com detalhes as nuances desse conflito, que ganhou contornos particulares também nos intestinos dos movimentos indígenas de Roraima.

4 Após o fracasso dos aldeamentos no vale do Rio Branco, a política de ocupação da fronteira norte seguiu com a estratégia de “povoar e desenvolver”. Para tanto, o governador da Capitania do Rio Negro, Lobo D’Almada, investiu na introdução da pecuária com a implantação das “Fazendas Re-

Essa, conforme entendemos, constitui uma dimensão ainda pouco explorada nos estudos das forças motrizes da arte-verbal e literária dos povos indígenas. Mediante a estratégia de emprego do elemento de caráter etiológico, essas narrativas, que carregam o peso de uma tradição ética, estética, etiológica, social e histórica, se cingiram também da qualidade de argumento jurídico de primeira importância nesse longo e violento processo de retomada dos territórios tradicionais. Em razão disso, podemos confirmar o quanto o caráter etiológico da arte verbal indígena vem contribuindo para o reconhecimento dos direitos inalienáveis dos índios a viverem nas terras que tradicionalmente ocupam, de acordo com suas próprias culturas e desígnios.

Prova disso são as arguições dos ministros do Supremo Tribunal Federal instadas no processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, sobretudo a de Carlos Ayres Brito (2009, p. 193), relator do recurso final do processo, no qual afirma que: “Até o mito de Macunaíma, que foi recolhido por um alemão, Koch-Grünberg, e transformado por um paulista, M. de Andrade, foi contado por índios daquela área, os Macuxi, os Wapichana. Eles [os índios] são co-autores da ideologia nacional”. Nesse passo, importante se torna notar como o etnógrafo e viajante alemão contribuiu fornecendo subsídios para a solução do mais emblemático problema fundiário enfrentado pelos índios brasileiros, qual seja, para a demarcação e homologação em área contínua da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

A questão territorial é, lembremos mais uma vez, o mais importante e duradouro problema enfrentado pelos povos nativos americanos desde a chegada dos europeus no continente. E, nos correntes dias de 2020, quando um governo de extrema direita en-

ais” no Alto rio Branco, nos fins do século XVIII, demonstrando o firme propósito de marcar a presença portuguesa na região (VIEIRA e GOMES FILHO, 2015).

saia a imposição de uma democradura no Brasil e tanto se esforça para conturbar ainda mais esse ambiente, colocando na pauta a pretensa urgente necessidade de revisão da demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, somos da opinião de que a exploração do potencial legitimador desse tipo de discurso se apresenta como um elemento novamente relevante e pertinente – merecedor de investimento. Nesse ponto, cabe finalizar reconhecendo, primeiramente, o quanto ainda precisa ser feito em termos de coleta, de organização, de publicização e, também, em termos de análise crítica desses artefatos de arte verbal indígena de Roraima.

Em seguida, é necessário também reconhecer ainda a importância do investimento em processos de formação dessa parcela da população brasileira, a fim de que cidadãos indígenas possam cada vez mais se tornar presentes em diferentes esferas da vida cultural do país: no âmbito da história social, artística, literária e jurídica, dentre outras.

Para tanto, importantíssimo se torna fazer com que estudantes e cidadãos indígenas se instrumentalizem para que também possam cada vez mais se incluir, sem apadrinhamentos canhestros, no campo intelectual: como bons etnógrafos, bons escritores, bons juristas, dentre outras possibilidades de ocupação de espaços e de tradições discursivas na sociedade. Demais, somos da opinião de que o empenho em realizar essa árdua, mas também frutífera, tarefa compete a todas aquelas pessoas dotadas de alguma boa fé e que realmente queiram e verdadeiramente se comprometam com a preservação das formas que substanciam a riqueza da diversidade humana.

REFERÊNCIAS

BECKER, Bertha K; MIRANDA, Mariana; MACHADO, Lia Osório (Orgs.). *Fronteira Amazônica: questões sobre a gestão do território*. Brasília/Rio de Janeiro: UNB/UFRJ, 1990.

BRITTO, Carlos Ayres. Voto do ministro relator. In. MIRA, Julia Trjillo... [et al.]. *Makunaima grita: Terra indígena Raposa Serra do Sol e os direitos constitucionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 173-214.

BROTHERSTON, Gordon. Popol Vuh. Contexto e princípios de leitura. In: BROTHERSTON, Gordon & MEDEIROS, Sérgio. (Orgs.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 11-37.

BROTHERSTON, Gordon. *Mitopoética e textualidade: o caso da América indígena*. <http://cpd1.ufmt.br/meel.arquivos.polifonia.artigos.php?/29.pdf>. Acesso em: 10 maio 2020.

CARVALHO, Fábio Almeida. Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira. *Gragoatá*, [S.l.], v. 21, n. 41, dec. 2016. ISSN 23584114. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/articleview/33421>>. Acesso em: 10 July 2020. doi: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v21i41.33421>.

CIVRIEUX, Marc de. *Watunna - Mitologia Makiritare*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

244

SILVA, Castro Costa da, BETHONICO, Maria Bárbara Magalhães. [O Conceito de Território para o Povo Ye'kuana que Habita a Região de Auaris – Terra Indígena Yanomami – Roraima](#). *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*: v. 11 n. 3 (2017)

FARAGE, Nádia. *As Muralhas dos Sertões: os povos indígenas no rio Branco e a colonização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ANPPOCS, 1991. 197 p.

FARAGE, Nádia; SANTILLI, Paulo. Estado de Sítio: territórios e identidades no Vale do Rio Branco. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992. p. 267 a 278.

FONSÊCA, Isabel Maria; CARVALHO; Fábio Almeida de. Cultura e literatura na América Latina, o espaço cultural amazônico e a literatura indígena. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, V. 19, n. 31, Rio de Janeiro, 2017.

FRANK, E. H; CIRINO, C. A. Desterritorialização e re-territorialização dos indígenas de Roraima: uma revisão crítica. In. BARBOSA, R. I.; MELO, V.

F. Roraima: *homem, ambiente e ecologia*. Boa Vista, FEMACT, 2010, p. 11-34.

GUSS, David. *To Weave and Sing – Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Florest*. Berkeley: University of California Press, 1989.

REPETTO, Maxim. *Movimentos indígena s e conflitos territoriais no estado de Roraima*. Boa Vista, EdUFRR, 2008.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

SANTILLI, Paulo. *Pemongon Patá: território Macuxi, rotas de conflito*. São Paulo: EdUNESP, 2001.

RICUPERO, Rubens. Um doce crepúsculo: a diplomacia de Joaquim Nabuco. *Revista USP*, n. 83, São Paulo, set/nov. 2009, p. 86-103.

VIEIRA, Jaci Guilherme; GOMES FILHO, Gregório F. Forte São Joaquim: do marco da ocupação portuguesa do Vale do Rio Branco às batalhas da memória - século XVIII ao XX. *Textos & Debates*, Boa Vista, n. 28, p. 117-136, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/3390/1897>. Acesso em 15 ago 2020.

Vozes femininas negras na literatura brasileira

Marisa Lajolo

Para Constância e Eduardo Duarte

e

Para José Carlos Sebe Bom Mehiy

1. Maria Firmina dos Reis, a voz pioneira

No dia 24 de fevereiro de 1859, os leitores do *Publicador Maranhense*, encontravam o seguinte anúncio na página 3 do jornal que era órgão oficial do governo: “Para satisfazer um pedido de Pernambuco, Torquato de Lima, rua do Sol n. 28 precisa comprar uma preta de vinte a vinte e cinco anos, muito sadia, de bons costumes e bem parecida; é indiferente ser ou não prendada¹.”

246

No mesmo ano, talvez os mesmos leitores lessem o romance *Úrsula*², que a professora negra maranhense, Maria Firmina dos Reis (1822-1917), estava lançando, com selo da Typographia do Progresso, de São Luís.

Como subtítulo, a capa do livro registra que se tratava de um «romance original brasileiro» cuja autoria é creditada a “*uma maranhense*”. Como os leitores que encontravam no jornal anúncio de compra e venda de homens e mulheres interpretariam o anonimato assumido? E como nós podemos imaginar hoje a circulação deste

1 Publicador maranhense. Ano XVIII. no. 44. p.3. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/720089_1858_00044.pdf

2 Maria Firmina dos Reis. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Edições Câmara, 2019. (ebook)

romance pioneiro numa província na qual o censo de 1872 indicava haver 284.101 habitantes livres e 74.930 escravos? Na atribuição da autoria, a “*uma maranhense*”, o artigo indefinido “uma” identifica gênero (feminino) e local de nascimento (Maranhão). Mas nada registra quanto à sua ancestralidade/etnia.

Parece que o romance de Maria Fermina não circulou para muito além das fronteiras de seu estado natal, muito embora pesquisas recentes tenham encontrado resenhas do livro em jornais maranhenses*.

Úrsula não é mencionado em histórias literárias, embora a colaboração de Maria Firmina em revistas literárias maranhenses seja registrada. Seu romance parece ter sido «redescoberto» apenas em 1962 em um sebo, pelo historiador paraibano, Horácio de Almeida, que se empenhou na republicação da obra e escreveu o prefácio da reedição do livro (1975) pela *Gráfica Olímpica LTDA*.

A personagem que dá nome ao livro participa de um enredo sentimental. O teor anti-escravagista do livro cifra-se na fala de várias personagens, inclusive do narrador. A fala de uma velha africana narra – para os mesmos leitores que liam sobre compra e venda de pretas moças, sadias e “bem parecidas” – a terrível realidade da escravidão no Brasil:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abortamos (sic) nas praias brasileiras. Para caber “*a mercadoria humana*” no porão, fomos “*amarrados*” em pé e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez; a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas

humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura, asfixiados e famintos³.

Como se vê, este primeiro romance de uma escritora afro-brasileira que critica abertamente o regime escravocrata – e talvez também o primeiro romance brasileiro de autoria feminina – ficou desconhecido por mais de cem anos e foi “redescoberto” por puro acaso. Agora, o livro – acrescido de outras produções da autora – está disponível em diferentes edições, inclusive um *ebook* gratuito com a chancela das *Edições da Câmara* e Maria Firmina vem ganhando seu lugar na história da literatura brasileira, sendo tema de inúmeros trabalhos acadêmicos

2. Ruth Guimarães, uma voz forte que chega à academia

Quase um século depois da publicação de *Úrsula*, em 1946, a cena literária brasileira se enriquece com a publicação, pela prestigiosa Livraria do Globo (Porto Alegre), de *Água Funda*, romance lançado por outra escritora afro-brasileira Ruth Guimarães (1920-2014).

248

Nascida em Cachoeira Paulista, pequena cidade agrícola do interior de São Paulo, entre outras atividades profissionais, Ruth – como Maria Firmina – também foi professora em São Paulo. Mas, diferentemente da maranhense, Ruth Guimarães frequentava rodas letradas e convivia com escritores e intelectuais.

Ela já desfrutava de um nome conhecido, era colaboradora regular de diferentes jornais e revistas quando publicou seu romance.

Água Funda teve uma nova edição em 2003 pela editora Nova Fronteira e outra em 2018 pela Editora 34. A capa desta última reproduz o belo quadro *Palmeiras* (1925) da pintora Tarsila do Amaral. Em seu lançamento em 1946, o livro de Ruth Guimarães recebeu inúmeras resenhas na mídia paulista e carioca⁴ e a edição

3 Id.ib. p. 71

4 A edição da Editora 34 resgata e publica - às vezes na íntegra, às vezes

de 2018 tem um prefácio de Antonio Candido, um dos resenhistas de primeira hora de *Água Funda* em 1946.

A importância do reconhecimento, expresso no teor das resenhas que Ruth Guimarães recebeu, fica mais significativo e amplia-se bastante pelo fato de o lançamento de seu livro ter sido simultâneo ao lançamento de *Sagarana* de Guimarães Rosa, membro da diplomacia e já anteriormente premiado pela Academia Brasileira de Letras por seu livro (inédito) de poemas *Magma*, em 1936.

Água Funda surgiu numa década que assistiu ao lançamento de obras de grande circulação (para os padrões brasileiros), como por exemplo, *Gabriela Cravo e Canela* (1942), de Jorge Amado, *Fogo Morto* (1943) de José Lins do Rego, *Éramos seis* (1943) de Maria José Dupré.

O livro de Ruth Guimarães narra uma história muito bonita, original e envolvente, inclusive para padrões deste século XXI. Na história, contada de forma fragmentada, o leitor sente-se provocado desde o início do texto, que se abre com um parágrafo caprichosamente tecido em tom de conversa:

Se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitado o homem. A Mãe do Ouro mora do outro lado da serra. Pra lá fica Juruna, no Itaparica e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D'Água a Maria da Fé. Pois ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuí de farinha nas costas. Água não era preciso. Água dá à toa por aí, brota do chão, e nenhum filho de Deus nega água a quem tem sede⁵.

O “se” que inicia o parágrafo acima transcrito introduz uma

parcialmente- algumas destas resenhas: Brito Broca in Livros em revista apud *Letras e Artes*, suplemento de A manhã. RJ.08.09.1946; Antonio Candido *Notas de crítica literária Diário de São Paulo*, 14.11.1946; Álvaro Lins: *Jornal de crítica* apud *Correio da Manhã*, RJ, 03.01.1947; entrevista a Nelson Vainer para *Revista da Semana*: “Uma escritora negra que triunfa” RJ.

5 Ruth Guimarães. *Água Funda*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 17

interrogação e sugere que a voz que narra responde a uma pergunta que lhe teria sido dirigida, cabendo ao leitor decidir / imaginar quem teria feito a pergunta ao narrador.

Quem teria feito a pergunta? O gênero de quem indaga é indicado pelo vocativo “moço” a quem o narrador responde. Mas... de onde vem esta voz?

Talvez não seja totalmente improvável que o leitor do romance se identifique com esta misteriosa personagem com quem o narrador dialoga.

Será? Talvez...

O diálogo – na realidade o monólogo – prossegue, com o narrador respondendo à pergunta que ele, supostamente, havia recebido: “Tão boa como mel de jati⁶”.

Perguntas e respostas que não são enunciadas por personagens favorecem e fortalecem a imersão de um texto em oralidade e atraem o envolvimento dos leitores. A sentença “É que a Mãe de Ouro tinha enfeitado o homem⁷” reforça o clima de oralidade, montando uma situação na qual a voz do narrador parece empenhada em assegurar a veracidade do que narra, corrigindo o que pode ter sido mal compreendido pelo ouvinte (e pelos leitores?).

250

Algumas linhas abaixo, outra interferência do narrador reforça a impressão de diálogo, incluindo agora mais ostensivamente o leitor do romance. Num parágrafo de apenas uma linha, o narrador parece reconsiderar seus procedimentos narrativos: “Mas é melhor contar do começo⁸.”

“Contar do começo”, porém, não torna linear o enredo de *Água Funda*.

O romance compõe-se de várias camadas de histórias entrelaçadas, que cobrem dos últimos anos do século XIX às primeiras

6 Id.ib.

7 Id.ib.

8 Id.ib.

décadas do XX. Se o tempo do narrado se altera, o espaço é sempre o mesmo: a terra na qual, antigamente havia uma fazenda, cujos escravos são os ancestrais dos últimos moradores de Água Funda, personagens do romance. A antiga fazenda era tocada por mão de obra escrava e, falida, transforma-se em uma usina: mas a modernização do modo de produção não altera algumas estruturas econômicas e valores patriarcais.

Todas as personagens de *Água Funda* guardam uma pesada herança da escravidão em suas vidas e na vida de suas famílias. A delicadeza da voz narradora e as artimanhas da narração destas evocações (não raras vezes banhadas em violência) arrastam os leitores para dentro da história com a mesma eficácia retórica das perguntas do narrador, que retornam ao final do livro:

Diz-se que praga, metade cai e metade volta. Por isso, quem roga muita praga não tem sorte. Bobagem? Não é, não, moço. Pois essa daqui da fazenda caiu até no Biguá. Morreu de dentada de onça ou de porco do mato, Sei lá! Não, moço. Não é o mesmo Biguá⁹.

O moderno modo de vida que chega a Água Funda, a alteração da estrutura econômica coexiste com a forte presença, no enredo, de entidades e forças sobrenaturais responsáveis por moldar destinos. Ruth Guimarães foi uma especialista em folclore: na verdade, ela nasceu e cresceu numa cultura tida como folclórica e escreveu várias obras sobre o assunto. Num tempo como o nosso – quase a terceira década do século XXI – quando a fantasia é ingrediente de *best-sellers*, este belo romance de Ruth Guimarães tem tudo para atingir um público muito amplo, pois ele parece dar uma nova dicção à voz literária da africanidade brasileira, talvez ligada à voz das tradições caipiras.

Tudo isso torna *Água Funda* uma obra muito brasileira que se nutre de uma bem sucedida articulação de elementos de culturas rurais e da herança afro-brasileira, com o romance, gênero de ori-

9 Id. p.180

gem europeia. Entre amores e ódios, elementos da cultura popular brasileira delineiam uma atmosfera de realismo mágico (fantasia), de pobreza e de fragilidade que assola comunidades brasileiras. O que torna muito promissora a existência um grupo de discussão – organizado por Joaquim Botelho, filho de Ruth Guimarães junto à biblioteca Mário de Andrade de São Paulo.

3. Carolina Maria de Jesus, a voz que vem da favela

Em 1960, portanto menos de vinte anos depois da publicação de *Água Funda*, Carolina Maria de Jesus, mulher negra moradora de uma favela paulistana e catadora de papel, publicou *Quarto de despejo*. O livro tornou-se um *best seller* nacional e internacional. Foi o primeiro livro afro-brasileiro a alcançar larga circulação no Brasil, tendo vendido no ano de sua publicação mais de dez mil exemplares. Dois anos depois de seu lançamento do Brasil ele foi traduzido para o Inglês (David St Clair, *Child of the dark: Diary of Carolina Maria de Jesus*. NY: EP Dutton, 1962) e, no mesmo ano, Violante do Canto traduziu e a editora Stock publicou a versão francesa com o título *Le Depotoir*.

252

E que Brasil era este que consumia Carolina Maria de Jesus?
Era um Brasil que se pretendia moderno.

Esta modernidade pretendida traduzia-se, por exemplo, no arrojado perfil da nova capital, Brasília, assinado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e na renovação da mídia: a revista *Cláudia* (1960) criou um público feminino mais sofisticado, a revista *Veja* (1968) passou a limpo o padrão de revistas semanais e o jornal *O Pasquim* (1969) traduziu em humor de alta qualidade a crítica política.

Na mesma década, muitas escritoras ganham reconhecimento: Clarice Lispector lança *Laços de família* (1960), Lygia Fagundes Telles publica *Histórias escolhidas* (1964) e no ano seguinte vem de Cora Coralina *Poemas dos becos de Goiás e histórias mais*. Em 1966, ao lado de *Tempo das frutas* de Nélida Piñon é lançado por

Anajá Caetano o romance *Negra Ifigênia paixão de senhor branco*; a ficção era também largamente consumida pelas novelas da televisão que se tornaram diárias em 1963.

Este Brasil no qual tantas mulheres se projetam como escritoras assistiu e aplaudiu em 1958 o Guarnieri de *Eles não usam black tie*, em 1963, *Malagueta Perus e Bacanaço* de João Antonio e *Barrela* de Plínio Marcos. Se nestas obras o trabalhador urbano chegava à literatura, o trabalhador rural protagonizava *Morte e vida severina*, auto de Natal de João Cabral de Melo Neto (1955), montado pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA, São Paulo) em 1965, que teve grande repercussão e, no ano seguinte, foi apresentado em Nancy (França) no *Quatrième Festival Mondial du Theatre Universitaire* e premiado.

Tal foi o cenário no qual Carolina Maria de Jesus lançou *Quarto de despejo*.

Estruturado como um diário, o livro – publicado com edição do jornalista Audálio Dantas – registra alguns dias do cotidiano de uma mulher negra e pobre, entre 15 de julho de 1955 e 1º de janeiro de 1960. O leitor segue nele a vida diária de uma favelada, vinda de Minas Gerais, que trabalha inicialmente como empregada doméstica e depois como catadora e vendedora de papel usado. O diário faz o leitor contemplar fome, trabalho pesado, briga de vizinhos, preocupação com os filhos e, sobretudo, falta de dinheiro.

(...) Quando cheguei em casa estava com tanta fome. Surgiu um gato miando. Olhei e pensei: eu nunca comi gato, mas se este estivesse numa panela ensopado com cebola, tomate, juro que comia. Porque a fome é a pior coisa do mundo.

Eu disse para os filhos que hoje nós não vamos comer. Eles ficaram tristes¹⁰.

10 Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1993. p.163

A vida de que fala o diário era marcada pela miséria, na qual alimentar os filhos era um problema cotidiano, que ganha a objetividade dos números que se expressam em cruzeiros, a moeda brasileira da época: “Fui no empório, levei 44 cruzeiros. Comprei um quilo de açúcar, um de feijão e dois ovos. Sobrou dois cruzeiros¹¹.”

Ao lado de detalhes de seu sofrido cotidiano, o diário de Carolina registra episódios da vida da favela e da cidade. Brigas, namoros, agressões dividem espaço com comentários sobre política:

(...) O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro, que é Catete. Cuidado, sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contemplam as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Têm fome¹².

É nesta rubrica de política que se inscrevem os inúmeros comentários sobre o preconceito racial e a violência contra negros:

Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transformam o preto em bode expiatório. Quem sabe se o guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata¹³?

Carolina encarava seu diário como uma arma: tanto para defendê-la dos vizinhos aos quais ameaçava “pô-los no diário”, como para ganhar a vida. Com esta expectativa financeira, ela também rompe uma certa perspectiva literária, segundo a qual a literatura se prostitui quando produzida com vistas à remuneração. Além desta perspectiva econômica face à publicação de seu livro, a escritora sobrevivia vendendo papeis jogados fora, que ela apanhava e carregava

11 Id. p.108

12 Id. p.30

13 Id. p.96

num pesado saco. Era em alguns destes papeis que ela escrevia seu diário, o que talvez contribuisse – metaforicamente – para aviltar seu trabalho de escritora, que contaminava – com desqualificação de seu ganha-pão e do suporte de seus originais – sua pretensão literária.

O sucesso de sua obra de estreia não se repetiu em seus outros livros e só recentemente, com o fortalecimento de movimentos negros e da área acadêmica de estudos da afro-brasilianidade, Carolina Maria de Jesus está retornando à cena literária brasileira.

4. Conceição Evaristo, a voz contemporânea da escrivência

A obra de Conceição Evaristo, nascida em 1946, mesmo ano da publicação de *Água Funda*, estabelece um elo muito forte com as letras afro-brasileiras, a partir do diálogo que monta com a obra de Carolina Maria de Jesus, como ela registra em entrevista dada em 2009, no «I Colóquio de Escritoras Mineiras» à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais:

(...) E no final da década de 60, quando o diário de Carolina Maria de Jesus, lançado em 58, rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora. Como Carolina Maria de Jesus, nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes das coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhanamente para as nossas mãos. Restos.

Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de

uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela¹⁴.

O ingresso de Conceição Evaristo nas letras – embora se tenha manifestado desde seus anos escolares – ocorre na última década do século XX. Trata-se de um momento em que o esforço de pioneiras e pioneiros da literatura afro-brasileira se consubstancia em publicações voltadas para a divulgação da produção literária afro-brasileira. *CADERNOS NEGROS*, lançados em 1978 e hoje vinculados ao grupo Quilombhoje, criado em 1980, foi onde Conceição Evaristo estreou em 1990.

Esta discussão das matrizes socioculturais em que se inscreve a literatura de Conceição Evaristo pode beneficiar-se com fundamentação teórica em Antonio Candido, em texto no qual ele propõe a noção de sistema literário (Antonio Candido, 1957, 1959). Autor(es), obra(s) e público(s) são os elementos que ele aponta como constituintes deste sistema e a estes se podem acrescentar as *mediações* que articulam cada dois destes elementos que, por sua vez, articulam-se à sociedade em que surgem as obras.

256

Segundo o professor, para que um sistema literário – autores/ obras / públicos – se configure é necessária a consciência de pertença a uma tradição. Discutindo a noção de *sistema literário*, o professor propõe a identificação de “... um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel¹⁵”, e, mais adiante prossegue: “suponhamos que para se configurar plenamente como sistema articulado, ela [a literatura, ML] dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição¹⁶.”

14 Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>

15 Antonio Candido. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964. 1.vol. p.25

16 Antonio Candido. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964. 1.vol. p.27

A primeira publicação em livro de Conceição Evaristo foi o romance *Ponciá Vicêncio* lançado em 2003, editado nos Estados Unidos em 2007 (ed. Host) e na França em 2015 (Ed. Anaconde).

Imersa num contagiante clima de realismo mágico, a história de Ponciá alterna presente e passado da família Vicêncio, numa história contada em *flashbacks* que envolvem o leitor. A protagonista que dá nome a este romance parece ressurgir multiplicada nas personagens femininas de outras obras da escritora, como *Olhos d'água*, antologia de contos, que ganhou o prestigioso prêmio Jabuti em 2015

Nas quinze belíssimas histórias que a escritora mineira reúne neste livro as personagens principais são quase sempre femininas. Velhas, moças, crianças; negras, quase todas e quase todos, ex-prostitutas, domésticas, pedreiros, traficantes. Em cada conto, o enredo vai se construindo aos poucos, descolando-se de pequenos nada, de gestos cotidianos, de sensações imprecisas.

Por mais que dor e sofrimento pontuem as histórias, há também em todas elas a chama e a força de uma vontade incrível, de uma consciência que desperta. A voz narradora é forte e envolvente, direta, desataviada, e sua escrita é às vezes salpicada alguns Ys e Ks, que, ao lado dos nomes de muitas personagens parecem conferir ao livro a marca da mestiçagem de nossa cultura.

A sábia opção de Conceição Evaristo por uma dicção narrativa enxuta, confere extraordinária beleza ao livro e constrói sua identidade. Em várias das histórias imaginação e fantasia temperam – com nuvens, algodão doce, uma festa de aniversário – um cotidiano de carências e de ausências.

É a vida e a esperança que nascem, esgueirando-se – na voz que narra algumas histórias – entre tiroteios aos quais não faltam balas perdidas e mortes acidentais. Mas também não falta – como se aprende com a neta Querença – a ideia de que «há que não esquecer os sonhos». Para a menina, que encerra a história «haveria de sempre umedecer seus sonhos para que

eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida¹⁷ “.

Na ampla menção a textos da tradição literária, *Olhos d'Água* confirma e ressalta a identidade da cultura negra no sistema literário brasileiro, tal como o define Antonio Candido. Luamanda, por exemplo, evoca Cecília Meireles:

Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento¹⁸.

Em *A gente combinamos de não morrer*, cantigas de brincadeiras infantis comparecem ao lado de letras de música e marchinhas de carnaval. De um leitor menos ingênuo, talvez se espere reconhecimento da alteração da letra da marchinha de 1952 “Lata d’água na cabeça” (Luiz Antonio e Jota Jr.) quando se cantava “Lata d’água na cabeça / Lá vai Maria / Sobe o morro e não se cansa / Pela mão leva a criança / (...)”.

258

No conto de Conceição Evaristo, a letra é reescrita: “Lata d’água na cabeça, lá vai Maria” “Sobe o morro, desce o morro e se cansa desta dança (...)”¹⁹.”

Na voz de Bica, manifesta-se mais explicitamente a função libertadora da escrita e da leitura. Este tema focaliza mais uma forma de diálogo da obra de Conceição Evaristo com obras contemporâneas que se empenham na metalinguagem:

Eu só faço escrever, desde pequena. Adoro inventar uma escrita.
Um dia na escola, com meus sete ou oito anos a professora passou

17 Conceição Evaristo. *Olhos d'Água* . Rio de Janeiro: Editora Pallas. 2016 . p.28 (ebook)

18 Conceição Evaristo. *Olhos d'Água* . Rio de Janeiro: Editora Pallas. 2016 . p.16 (ebook)

19 Id.p.83 (ebook)

um exercício. Era o de dividir as palavras em sílabas e a partir daí formar novas palavras. Eu já estava de saco cheio (força de expressão que menina não tem saco). Para desconcertar a moça pedi para ir ao quadro escrever as que eu tinha formado. E escrevi pó, zoeira, maconha. E fui escrevendo mais e mais. Craque, tiro, comando leste, oeste, norte, sul, vermelho e verde também. Na verdade, naquele momento eu já estava arrependida e queria voltar para meu lugar. Se é que tenho algum. Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde (...)”²⁰.

O último conto do livro – a partir de seu título *Ayoluwa, a alegria do nosso povo* – parece prometer um *happy end* – e é nesta história que a relação do nome com a vida se manifesta com maior força. Numa comunidade entristecida, a esperança renasce pela fala de uma jovem: “(...) a mais jovem da desfalcada roda, trouxe uma boa fala. Bamidele, a esperança, anunciou que ia ter um filho”²¹.

Nascida a criança, e com recurso ao discurso religioso, o conto e o livro se encerram talvez contagiando com uma ponta de esperança os leitores das 15 histórias que Conceição conta neste livro:

(...) Ayoluwa, alegria de nosso povo, e sua mãe, Bamidele, a esperança, continuam fermentando o pão nosso de cada dia. E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando solução”²².

259

E não será esta reinvenção da vida que este belo livro de Conceição Evaristo engendra e deixa nos leitores vontade de juntar-se a ela – bem como a suas antecessoras no enriquecimento da literatura brasileira com o desenvolvimento de uma vertente afro-brasileira?

5. uma quase conclusão

Protagonistas e narradores dos livros através dos quais estou comentando vozes negras na literatura brasileira são mulheres. Mu-

20 Id.p.88 (ebook)

21 Id.p.92 (ebook)

22 Id.p.93 (ebook)

lheres afro-brasileiras que contam suas histórias e, nestas histórias, suas vidas. No caso de Carolina Maria de Jesus, a estrutura de diário de seus livros insere-os na categoria de *escritas do eu*, classificação sugerida por certas vertentes dos estudos literários para textos como diários, memoriais e autobiografias. Em tais gêneros, torna-se oscilante a veracidade do que é narrado: registro da realidade? ficção? No caso de *Quarto de despejo*, a sequência cronológica das datas que antecedem cada fragmento narrativo confere-lhe maior credibilidade ao lado de uma certa linearidade ausente dos outros livros.

Também a oralidade, que perpassa *Úrsula*, *Água Funda* e *Ponciá Vicêncio* é completamente ausente do livro de Carolina que prima em frisar o caráter *escrito* de sua obra, supondo, inclusive, que o uso de termos eruditos e incomuns “literariza” um texto, embora em seu livro tais procedimentos coexistam com infrações da norma padrão. O conceito de “escrivivência”²³, cunhado por Conceição Evaristo, e de larga circulação em estudos e discussões recentes sobre literatura afro-brasileira recoloca a questão da veracidade/imaginação, ao marcar a presença de reminiscências e experiências vividas – ao lado de solidariedade com o narrado – nestas escritas.

260

Com exceção de *Quarto de despejo*, as outras obras aqui comentadas – romances e contos – são auto identificados como ficção. Particularmente Ruth Guimaraes e Conceição Evaristo, com recurso a um estilo que, de diferentes formas, muitas vezes simula oralidade, inscrevem estas obras numa das tendências mais contemporâneas da melhor literatura brasileira, que sem dúvida tem saído muito enriquecida com o desenvolvimento desta vertente afro-brasileira.

23 <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/>

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.
- ARRUDA, Aline Alves. *Poncia: um bildungsroman feminino negro*. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-76RF2H>
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BOM MEIHY, J. C., LEVINE, R. M. *Cinderela negra; A saga de Carolina Maria de Jesus*. 2. ed. Sacramento, MG: Bertolucci, 2015.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis, org. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. 4 v.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Editora Pallas. 2016 (ebook)
- _____. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Editora Pallas. 2020 (ebook)
- _____, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Editora Pallas. 2017 (ebook)
- GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988. 261
- GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. Porto Alegre: Editora da Livraria do Globo, 1946.
- _____. *Água Funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/>
- <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao-conceicao-evaristo>
- <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de Bom Meihy, J. C., Levine, R. M. São Paulo: Xamã, 1996.
- _____. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Organização e apresentação de Audálio Dantas. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.
- _____. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa. “A leitora do quarto dos fundos”. *Leitura: Teoria e Prática*. n. 25, 1995, p.10-18.

_____. *Literatura ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MACHADO, M. H. P. Toledo. *Maria Firmina dos Reis: invisibilidade e presença de uma romancista negra no Brasil do século XIX ao XXI*. In: REIS, M. F. dos. Úrsula. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2018. p.15-25.

REIS, Maria Firmina dos. *Ursula e outras obras*. Brasília: Edições Câmara, 2019. (ebook)

_____. *Ursula*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2018.

XAVIER, Nara Rubia Gomes D. *Reconstrução identitária na literatura afro-brasileira de Conceição Evaristo. Travessias Interativas*, vol. 6, N.11, 2018, PPD-UFAM p. 230-244. <http://periodicos.UFAM.edu.br/Decifrar/index>

Narrativas transculturais e intermediáticas: *Fingersmith*, de Sarah Waters e *A Criada*, de Park Chan-Wook

Maria Cristina Cardoso Ribas

***Coup de foudre* – breve história de um arrebatamento**

Cerca de um ano antes da pandemia, desci do metrô em Botafogo, Bairro da Zona Sul no Rio de Janeiro, e, depois de um dia longo de trabalho então presencial, comecei a subir a Rua Voluntários da Pátria. Atravessando o corredor de cinemas, livrarias e cafés, eis que de repente vejo um cartaz. A estranha beleza dos rostos amêndoa-marfim que me olhavam de dentro do *outdoor* exerceu potência de imã. Sem reagir, fui arrastada para mais perto e coleei os olhos na superfície da lona colorida. Estava escrito: *A Criada*, do cineasta sul-coreano Park Chan-Wook. Adentrei a pequena sala do Estação e as luzes já estavam apagadas, possivelmente aguardando quem porventura ocupasse uma das últimas poltronas vazias e captasse a narrativa *in medias res*. Em cada cena, um novo desconcerto. As cenas estupravam meus olhos enquanto eu acendia tochas de sombra no esforço de acompanhar a sinuosidade das sequências. Era como se estivesse folheando um *thriller* familiar de versões inusitadas. Entrevia a resiliência da literatura enlaçada no cinema, a potência do filme abraçada ao romance, texto de hibridação cultural e midiática em saturação máxima. Não sei mensurar o tempo de duração da estranha experiência, mas, naquele dia, os meus sentidos escaparam da marcação de Cronos

e o par ou mais de horas em que fiquei no escuro diante da tela, não saberia contar.

Ora, “o estranho é o diverso incógnito perante o qual se suspende qualquer avaliação apriorística”¹. Sem estatuto definido, o estranho promove uma atitude entre desconfiança e desconcerto, mobilizada pela rejeição diante do imprevisível e/ou diferente de si, o que gera frustração inicial ante a quebra de expectativas. O estranho pode representar uma percepção e posteriormente uma experiência vivida diante do desconhecido e até dentro do próprio ninho, ou seja, entre membros de uma mesma família ou grupo social e entre desconhecidos de outras culturas e nacionalidades; pode também aludir a um projeto estético, a uma obra artística, a uma composição literária heteróclita com que a recepção não consegue lidar de maneira confortável.

264 Nesta trança desalinhada entre culturas, mídias e artes que atravessa fronteiras imprecisas, instalamos nossa proposta aberta à estranheza. Deslizando de enquadres absolutos e redutos essencialistas tomamos como narrativas migrantes aquelas envolvidas no “fenômeno do deslizamento das narrativas de um meio ao outro, de um suporte ao outro – o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas.”²

Na abordagem literária das Intermidialidades, tal dinâmica é trabalhada conforme a formulação de Rajewsky³. As três subcategorias que a pesquisadora propõe para a sistematização das práticas midiáticas correspondem às Intermidialidades *stricto sensu*. (1) transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos lite-

1 Carlos Fortuna e Augusto Silva. Em: Sousa Santos, B. (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo, SP: Cortez. 2005, p.452.

2 Vera Figueiredo. *Narrativas migrantes*. Literatura, Roteiro e Cinema. Rio de Janeiro: 7Letras/Puc-Rio, 2010, p.11.

3 Irina Rajewsky. Em: Thais Flores Nogueira Diniz (Org.). *Intermidialidades e Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 23.

rários, novelizações; é quando “a qualidade intermediática tem a ver [...] com a transformação de um determinado produto da mídia ou de seu substrato em outra mídia”; (2) combinações de mídias (óperas, teatro, instalações, HQs) que tratam do resultado da articulação de pelo menos duas ou mais mídias convencionalmente distintas; (3) referências midiáticas, como citações em um texto literário a determinados filme, gênero, artes plásticas, fotografia. As referências midiáticas devem ser compreendidas com “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação geral do produto”⁴.

Nossa proposta é analisar o filme do cineasta sul coreano Park Chan-Wook, *A Criada* (2016), como transposição da narrativa literária da escritora galesa Sarah Waters, em seu romance *Fingersmith* (2002), editado no Brasil pela Record (2002) e traduzido como *Na ponta dos dedos*.

Ressaltamos que a transposição midiática focaliza não o resultado obtido nem a obra de partida isoladamente considerados. A transposição é a migração do romance à tela, ou seja, à tradução da narrativa literária com sua complexidade verbal em narrativa fílmica, forma que o cinema, de autoria coletiva e composição plurimidiática abriga. A transposição midial, portanto, é processo e, como tal, salta fora dos enquadres simplistas que se dedicam a meramente listar diferenças e semelhanças entre as obras em jogo para logo a seguir hierarquizá-las. Procuramos analisar as configurações e suas qualidades intermediáticas a partir das subcategorias de Rajewsky, considerando meio, suportes e materialidade. Para isso, é preciso entender o funcionamento das escolhas de roteirista e diretor em função de seu projeto de tradução de uma mídia a outra, entender a dimensão cultural que os atravessa, bem como os efeitos de sentido que todo este conjunto promove.

Interessa-nos compreender, na perspectiva literária das Intermedialidades, o trabalho de tradução que, ao trazer a era vitoriana

(Inglaterra, 1862) do romance de Waters para o filme de Chan-Wook nos anos 1930 – durante a ocupação japonesa na Coreia e antes da Segunda Guerra –, mobiliza forte léxico estético-político com radicais alterações espaciotemporais.

Um jogo de espelhos ou uma janela para o outro?

Este filme [...] é um jogo de espelhos, em que entendemos os fatos sob diferentes pontos de vista, compreendendo que o amor não tem nacionalidade, à mercê apenas das diferenças de classes sociais”⁵.

Com o passado presentificado e em contínua preterição, mediante a migração espacial Ocidente-Oriente, a montagem promove deslocamento espaço-temporal com reverberações no cenário, figurinos e idiomas dos personagens como constituintes que vão além do ornamento. O trabalho empreendido, que diz respeito à superposição de tecidos e cuja simultaneidade é reiterada na fala e na memória dos personagens, traz à tela um *topos* singular que explicita exemplarmente a hibridização cultural e midiática com múltiplos efeitos de sentido, na leitura conjunta à obra de partida.

266

Metonímia da migração entre culturas e mídias, os cenários aglutinam arquitetura inglesa, japonesa e coreana de maneira entre luxuosa e caricata, trazendo à cena a impermeabilidade que bloqueia o diálogo entre domínios e resulta em estranha justaposição. À fachada da grotesca mansão intercala-se o interior – a Biblioteca – com disposição similar ao palco e plateia do teatro *Nô* e *Kabuki* e, do lado de fora, paisagens idílicas de matizes verdes e azuis, cuja beleza de quadro impressionista destoa radicalmente das construções bizarras das fachadas.

Na farsa que se desenrola, a Biblioteca do tio falsário simula o teatro tradicional japonês em seus 4 estilos: *Noh* (palavra que

5 Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/a-criada-nao-queria-estereotipos-queria-pessoas-diz-diretor-de-filme-sul-coreano/>. Acesso em: 02-03-2021.

define talento ou habilidade, estilo ritualístico (xintoísmo), adotado por lordes feudais; máscaras, pantomima, trajes e máscaras exagerados; séculos XII e XIII); o *Kyogen* (século XIV; forma cômica do teatro japonês tradicional, com raras máscaras e roupas simples); *Kabuki* (século XVII; exuberante, palco e elenco grandiosos, máscaras substituídas por maquiagem artística estilizada); e *Bunraku* (teatro de títeres com membros móveis entalhados em madeira). Faz parte do cenário a presença de papéis de parede, frequente nos filmes de Chan-Wook, realçando figura e fundo. Nas cenas idílicas, projeções das protagonistas na tela das paredes, como Teatro de Sombras, ao som do *shamisen* (banjo japonês).

Como os personagens coreanos querem ser japoneses, treinam falar sem sotaque para driblar a origem, além de se dirigir a uns e a outros ora em japonês, ora em coreano, em função das estratégias previamente estabelecidas. Marcar as diferenças de linguagem não só realça os jogos de poder, como também traz, como camada adicional de leitura, as questões identitárias que permeiam o apagamento das origens culturais.

Assim tecida, entendemos a trama de forma análoga a uma espiral que se contorce, a partir de um centro dinâmico, e se estende em múltiplos atalhos, como os braços do polvo. A menção reiterada à imagem fílmica do “*Octopus*” se insinua no estético e no político e marca a configuração tentacular da narrativa, num entrelace do ponto de vista formal e conteudístico. Em sua forma aterrorizante – sobretudo porque é uma referência mencionada, mas nunca vista – é utilizada para manter as mulheres sob constante ameaça e medo.

Ao mesclar o que pode parecer inconciliável, Chan-Wook promove, no núcleo duro da Grã-Bretanha e do Japão, a forte aderência das cicatrizes marginais: a dimensão cativa inferiorizada do povo sul-coreano em relação à decantada superioridade social, cultural e artística do japonês. O diretor traz à cena do filme as construções

históricas de nações vizinhas e rivais, bem como a escritora dramatiza em seu romance os estigmas sociais violentos da era vitoriana. Em ambas as narrativas – literária e fílmica – leitor e espectador defrontam-se com o avesso do “politicamente correto”: os *personae* miseráveis lutam não para desconstruir, mas para pertencer a qualquer preço ao centro de riqueza e poder do qual foram alijados. Ao não se colocarem como vitimizados, nem dissimularem sua feição de renomados vigaristas, o método é sofisticado em cada ato: o fingimento se desloca, e, máscara dentro da máscara, retorce os planos pelo avesso.

O drama social e pessoal destes personagens irrompe, de forma violenta e aparentemente sem relação com o que está acontecendo; isso porque as cenas evocadas de drama familiar são compartilhadas com o público somente quando vêm à memória dos protagonistas, fruto de traumas até então inconscientes.

268 No romance, a Londres vitoriana de Waters é uma cidade onde os ladrões dizem palavrões na mesma velocidade com que respiram e roubam; é um lugar em que os bebês são medicados com gim até adormecerem. É também o espaço *underground* onde meninos “afiados” sentam em volta da fogueira cuspidando cascas de amendoim. É nesse mesmo ambiente que foram criadas a Susan Trinder de Waters e a Sook-Hee de Chan-Wook: os bebês eram pegos por seus “pais adotivos”, cuidados, alimentados... De fato, eram criados, mas para serem vendidos.

Mais brutal, ousada e revigorante do que tudo, a cidade londrina – palácio da nobreza – é um lugar que conjuga miséria, pornografia, abuso emocional e estupro como parceiros naturais da ganância, do desamparo e do desamor. O avizinhamento do inconciliável reforça não a saudável diferença, mas as violentas desigualdades econômicas, históricas, sociais. No livro, temos a órfã Sue Trinder, que, sem ter registro de filiação e criada em uma *locksmith* – expressão inglesa da época que remete a loja de

cadeados e trancas, escolhe o Natal como data do seu nascimento. Nesse contexto de memória inventada, a história de Susan é mobilizada pelo trauma e pelo desdém que ela ostenta em relação à carga traumática que a oprime:

Meu nome, naquele tempo, era Susan Trinder. As pessoas me chamavam de Sue. Sei em que ano nasci, mas durante muito tempo não soube nem o mês nem o dia, e escolhi o Natal para meu aniversário. Acho que sou órfã. Minha mãe, eu sei, morreu. Mas nunca a vi. Ela não foi nada para mim. Eu era a filha da Sra. Sucksby, se era para ser filha de alguém; e, como pai, tinha o Sr. Ibbs, que mantinha uma oficina de chaveiro em Lant Street, no Borough, perto do Tâmsa. Até quando minha memória alcança, é a primeira vez que penso no mundo e no meu lugar nele.⁶

Talvez seja a forma de criar para si uma biografia identitária com alguma autopreservação. A prática invasiva é fortemente marcada nos enquadramentos do filme: paredes parecem inexistir diante da penetração abusiva da câmara.

Diante da brutalidade, as duas mulheres, cooptadas para destruição mútua, acabam golpeando os cooptadores com um irrepreensível amor que vai nascendo entre elas. Delicadamente, as duas jovens vão se transformando em figuras que ensejam, sutilmente, a grande dobra da narrativa: superar a distinção hierárquica de classes, língua, comportamento, papéis, e superar a discriminação entre povos oriundos de países em guerra. Entre submissão e rebeldia, novidade e tradição, amor e ética, status social e liberdade do ser,

269

6 “My name, in those days, was Susan Trinder. People called me Sue. I know the year I was born in, but for many years I did not know the date, and took my birthday at Christmas. I believe I’m an orphan. My mother I know is dead. But I never saw her, she was nothing to me. I was Mrs. Sucksby’s child, if I was anyone’s; and for father I have Mr. Ibbs, who kept the Locksmith’s shop, at Lant Street, in the Borough, near to the Thames. [...] This is the first time I remember thinking about the world and my place in it”. Sarah Waters, *Fingersmith*, New York, Riverhead books, 2002, p.3.

Hideko e Sook-hee optam por si próprias, por um outro nome não convencional de amor.

As cenas eróticas aparecem em telas planas de beleza coreográfica. Planificando o movimento para obter efeito-quadro, os corpos das protagonistas durante o relacionamento sexual dispõem-se, entre os lençóis, de forma similar a mudrás: gestos de mãos e dedos cujos desenhos representam a alteração do fluxo de energia vital. O significado atribuído ao termo em sânscrito é *sinete*, artefato utilizado por elas durante o sexo; pela via etimológica (tantrismo), vem de *mud* (deleite), que inclui sacralidade e prazer dos ritos tântricos.

Nas palavras da crítica, a sexualidade e a objetificação do corpo feminino nas artes visuais e na literatura é trazida ao filme sob o ponto de vista de um homem heterossexual, procedimento conhecido como *male gaze*, tendência ao voyeurismo. Em várias sequências, a exposição forja uma espécie de estupro coletivo da menor Hideko, nas cenas em que o tio a obriga a ler passagens eróticas de livros e até mesmo encená-las diante dos “cavaleiros” visitantes.

270

Estupradas pelo olhar alheio, olhar a si mesma e vislumbrar uma a outra, de maneira frontal ou oblíqua, representa um esforço das protagonistas. Há uma passagem em que as duas estão de costas para o espectador, de maneira que não vemos seus rostos, somente a parte de trás das cabeças com cabelos presos. Estão dispostas na cena como se uma fosse o reflexo da outra em projeção identificatória: são diferentes em termos de cultura, língua, nacionalidade, classe social; e são a mesma no projeto de amor e fuga que planifica diferenças e desigualdades. Um detalhe as diferencia: a posição invertida do broche no cabelo. É a imagem congelada de uma cena dinâmica e as singularidades individuais podem ser também efeitos de luz montagem. Esta cena remeteu-nos a um óleo sobre tela de René Magritte (1898-1967) – *La reproduction interdite* (1937).

O quadro ostenta um homem duplicado e um livro, que corresponderia ao retrato de Edward James, patrono do pintor. O livro sobre a mureta é o romance *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, um dos autores favoritos de Magritte. Narra as aventuras de um cadáver que se reanima, de homem vivo que se disfarça de morto, morto que se disfarça de vivo, enfim, uma sequência de farsas à maneira do romance de Waters. O homem olha para algo que parece a sua própria imagem no espelho. Entretanto, se assim fosse, a parte refletida na segunda imagem seria seu rosto e não as suas costas. O observador defronta-se, então, com a impossibilidade de reconhecimento da figura; sem a identificação da face, a pintura viola as funções de retratar e desconsidera o nexo absoluto com a fonte. Dentro de uma lógica objetiva, descartar-se-ia a possibilidade do espelho, já que não aparece a parte frontal da primeira imagem na figura refletida, como seria o efeito de real. Outro detalhe: na parte inferior do quadro, à direita do observador, sobre uma pequena mureta do retângulo que poderia ser a janela ou moldura, há o livro de Poe duplicado na imagem – como se só ali, no texto literário –, o reflexo do espelho fosse possível.

271

A agonia da imagem que nos olha é que homem e livro são tratados de maneira diversa: defrontamo-nos, ao mesmo tempo e no mesmo lugar, com a reflexão impossível da figura humana (que *não se reproduz*) e a projeção especular do texto literário cuja imagem invertida, ao contrário, se deixa ver. Há no mesmo enquadre a reprodução de um objeto e a interdição da figura humana. É e não é espelho, torna-se e não janela. Estranhamente, o reflexo devolve a imagem por detrás dela, funcionando como anteparo de direção inversa que esconde a identidade. O que temos diante dos olhos é a traição das imagens compartilhadas.

O espelho do olhar – do homem e do observador – é um engodo fingindo reflexão e obliterando o original. Literatura e pintura, portanto, não são reprodução mimética de um referencial *a priori*,

assim como na transposição midiática, romance e filme não são mera repetição duplicada do outro. Como as mulheres, em sendo diferentes, experienciam uma cumplicidade exasperante; em sendo rivais, migram do ídolon à idolatria.

A conexão aqui apresentada entre cena do filme do diretor sul-coreano e quadro do pintor surrealista belga, entre o livro (Poe) pintado na tela por Magritte e o livro de Dickens citado no romance de Sarah Waters – todos captados na entretela fílmica de Park Chan-Wook – diz respeito a uma transposição midiática complexa, mediante relação de referências e combinações entre sistemas midiáticos em mútua iluminação. A duplicidade aludida tanto na cena, quanto no óleo sobre tela, integra a escrita palimpséstica da transposição, trazendo aos olhos o drama do sujeito entre o desejo e a impossibilidade de encontrar a própria identidade no (des)encontro com o outro.

A referência à tela de Magritte no filme corresponderia a uma espécie de *tableau vivant*, com menor grau de saturação; uma recriação fílmica da pintura surrealista, agregando reflexões críticas e conceituais habilmente relacionadas ao romance de Waters.

272

Os personagens, dispostos em posições ‘falantes’ reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizavam-se numa evocação [a uma tela conhecida]. O quadro-vivo não depende tanto da subjetividade do leitor na medida em que, na maioria das vezes, é apresentado voluntariamente pelo narrador⁷.

Enfatizamos: no filme, o livro de Poe, *As aventuras de Gordon Pyn* (1838), espelhado na tela de Magritte, relaciona-se ao livro de Charles Dickens, *Oliver Twist* (1837), no romance de Waters:

Havia uma menina chamada Flora que pagava um *penny* à Sra. Sucksby para me levar para mendigar no teatro. As pessoas, então, costumavam me levar para esmolar, por causa do meu

7 Liliane Louvel. Em: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.55.

cabelo louro e sedoso [...] O teatro em que me levou, na noite em que estou pensando agora, foi o Surrey, St. George's Circus. A peça era *Oliver Twist*. Lembro-me dela como tendo sido horrível. Lembro-me da iluminação que tornava o palco muito sombrio, a das vozes altas dos atores, da gritaria da turba. Fui tomada por um terror incontrolável. [...] Comecei a berrar.⁸

Quanto à picturalidade das construções verbais, isto é, à construção imagética dentro do texto literário, os *tableaux vivants* fazem parte do projeto do autor e por isso dependem menos da subjetividade ledora. Como recurso fílmico, são também a reprodução intencional de um quadro representado em corpo e movimento pelos actantes. Se no texto literário, a *Ecphrasis* tem o intuito de evocar uma imagem mental de maneira tão intensa como se o objeto descrito estivesse diante dos olhos do leitor; no cinema, o *tableau vivant* é a citação em movimento de um quadro estático.

Para o filme, portanto, e conforme entendemos a referência à tela de Magritte, foi uma construção complexa a partir do momento que deflagrou reflexão sobre imagem, literatura, identidade. A referência midiática enfatizou a dubiedade das protagonistas que, ao longo da narrativa: se dispersam no redemoinho das artimanhas; perdem o próprio rosto/identidade ao desempenhar outros papéis dentro dos seus próprios papéis; desejam o proibido, além de não enxergarem com nitidez o efeito dos próprios desatinos e nem conseguirem antever a potência transformadora de um amor fora do controle. Mulheres estas que, ao se tocarem mansamente com

273

8 "There was a girl named Flora, who pays Mrs Sucksby a penny to take me begging at a play. People used to like to take me begging then, for the sake of my bright hair; [...] The theatre she took me to, on the night I am thinking of now, was the Surrey, St. George's Circus. The play was *Oliver Twist*. I remember it as very terrible [...] I remember the flares, that made the stage very lurid; and the roaring of the actors, the shrieking of the crowd. [...] I screamed out louder." Sarah Waters, *Fingersmith*, New York, Riverhead books, 2002. p.3-4.

a ponta dos dedos, vão se estranhando e percebendo como o outro de si – com as diferenças sociais, culturais, individuais – de uma *reproduction interdite* se transforma em surpreendente experiência.

Uma história em três atos

O livro é dividido em três partes, organizados em 17 capítulos. No filme, a história também se constitui em três arcos entrelaçados, com peculiar cenário principal: a mansão do tio incestuoso que representa a estrutura da narrativa. A esquizoide composição é similar a uma gaiola de ouro cujas grades de diferentes procedências culturais se justapõem mais por conveniência que por estética. Neste espaço estranho, o íntimo é público, o privado é depravado, ao mesmo tempo em que usos e costumes dos *hypocrités* provocam um inventivo embaralhamento sensorial na cenografia, na linguagem e nos figurinos.

Primeiro ato:

274 Ardilosa armação que coloca a jovem Sook-hee (Susan Trinder) para trabalhar como criada na mansão onde a rica herdeira japonesa Hideko (Maud Lilly) vive com seu velho tio Kouzuki (Christopher Lilly), dono circunstancial do citado palacete. Sook-hee vem de uma família de vigaristas, teve infância paupérrima e trabalha como ladra e mulher da rua; inteligente, interessada, de vez em quando diz falas duríssimas aos parceiros e estas são vozes da mãe que intervêm em sua memória como se fossem dela, ventríloqua de si mesma. Tais irrupções memorialísticas são repentinas e fazem o espectador perder a noção quanto a origem e veracidade da voz. A presença do duplo se inscreve na superposição de memórias e seus relatos, implodindo até mesmo o efeito de real. Voltando à memória de infância de Sook-Hee, além das vigarices, aparece o dia em que foi assistir à peça *Oliver Twist* do livro de Dickens, no livro de Waters, e que aparece no filme pela referência à tela de Magritte. Para integrar a rede de intrigas, quem escalou a criada

como cúmplice foi o galante Fujiwara (*Gentleman*, no romance), que se passa por conde para desposar Hideko. À criada, cabe fazer a nobre Senhorita se apaixonar perdidamente pelo conde. O plano é, após o casamento, internar a emocionalmente frágil *Lady* em um manicômio e apossar-se de sua fortuna. Vale ressaltar a menção a manicômios psiquiátricos – como lócus privilegiado para tratar a doença mental (loucura como patologia a ser medicada) –, espécie de reduto prisional ainda presente no período entre guerras.

Segundo ato:

Vale acrescentar que, neste movimento, direção e equipe acompanham atentamente os movimentos da narrativa e as novas facetas que se revelam nos personagens, criando uma estética que se aproxima do Barroco; o uso marcado de sombras como expressão dessa natureza ambígua que engloba o filme e muda nossa perspectiva, o tom erótico sutil ganhando nuances pornográficas.⁹

Em cena, o passado de Hideko e seu rascante e pervertido tio Kouzuki, sujeito fascinado por pornografia e que promove saraus literários para os ricos e poderosos homens locais, aos quais vende publicações falsificadas como se fossem impagáveis raridades. Nestes saraus, força a sobrinha a ler e a encenar passagens pornográficas dos livros (que aludem ao Marquês de Sade). O tio falido, à espera de ficar com a riqueza casando-se com a sobrinha que tortura, costumava pintar a boca de preto, com nanquim, assumindo ares demoníacos. Ao mesmo tempo, o nanquim alude à escrita dos livros pornográficos e, como tal, dizemos que o velho assume a feição livro falso e se oferece, por extensão, à enganosa leitura. A aparente transparência do velho falsário o revela, simultaneamente, falsificador e falsificado. Planeja, ainda, herdar a fortuna da mansão e a valiosa biblioteca de livros, que são perfeitas falsificações de obras raras. Na superposição de fingimentos, tanto este tio Kouzuki, quando o falso

9 Disponível em: <https://revistamoviemnet.net/a-criada-critica-park-chan-wook-fdf6c2925e6> Acesso em 20-07-2017)

Conde Fujiwara são, ainda, sul-coreanos que se dizem japoneses. Ressalta-se uma estratégia da pós-produção do filme: fazer as legendas das falas japonesas em amarelo e das coreanas em branco, com o intuito de favorecer a percepção do público em relação à presença dos dois idiomas e suas implicações para a narrativa. Por fim, neste ato é ainda possível constatar que a doce e ingênua Hideko sabia da trama e, em dupla combinação com o falso Conde, finge que teria se apaixonado por ele para enganar a criada e interná-la em seu lugar. Ocorre uma inversão intencional dos papéis na hora da internação e, a partir daí, uma nova superposição memorialística de ideias, traumas e personagens, com fusão dos rostos e vozes de ambas as filhas órfãs (criada e nobre) e suas respectivas mães. Fragmentos de memória não assimilada – por personagens e espectadores – ecoam e elevam à máxima potência a sensação de caos. Além de imagens e cenas que se repetem sob ângulos diferentes (o enforcamento da tia, a exposição de Hideko nos saraus, a presença evocada do aterrorizante *Octopus*, a leitura da carta de apresentação da criada à nobre, a estrada de árvores perfeitamente alinhadas), seguem alguns exemplos de imagens e afirmações que se repetem na boca de personagens diferentes, a ponto de o espectador não saber mais quem de fato falou ou quê, tampouco se é lembrança passada ou mais um jogo no presente: “Eu queria nunca ter nascido”. (Hideko e/ou Sook-hee); “Põe gim na água. Minha mãe dizia que ajuda a acalmar. Ajuda a dormir” (Sook-Hee e/ou a mãe adotiva e/ou a mãe verdadeira); “Morro, mas com meu pênis inteiro” (Falso conde); “Nunca se esqueça do porão” [lugar de tortura e castigo]. (O velho tio; Hideko; Sook-hee). “O que um trapaceiro sabe sobre o amor?” (As mulheres).

São assertivas recorrentes que importam menos por quem as profere e mais pelo efeito traumático que provocam: nos personagens, pela dimensão psíquica, emocional e social; e nos espectadores, pelas implosões de sentido no ato interpretativo.

Terceiro ato:

Reporta a um violento acerto de contas, pois as peças que constituem o holograma aparecem no final da história. A fuga de Hideko Kouzuki, com o apoio de Sook-hee, tem uma vertente libertária e política e remete à parte de uma trama cinematográfica clássica, do tipo *coming of age*, que diz respeito a amadurecer nos caminhos da individuação. O amor das duas mulheres – no livro e no filme – é uma força que escapa do controle, é imprevisível e provoca incontáveis ingerências nos estratagemas dos homens, desalinhando todo o ardid tramado no desfiar dos relatos. “Pelo menos vou morrer com meu pênis inteiro” – repete o falso Conde, mesmo após ter os próprios dedos decepados um a um pelo bibliófilo e tio de Hideko, em castigo mútuo ao fracasso da ardilosa trama.

O feixe de luz, captado e cooptado pelas duas personagens femininas, acaba por representar a interferência maior que dará xeque mate aos falsários e as libertará da cooptação: o amor visceral entre as protagonistas.

Considerações finais – *Na Ponta dos Dedos*:

Veiculado pela crítica jornalística como *thriller*, e na crítica informal como filme lésbico – da mesma forma com que foi divulgado o romance de Waters –, a transposição de Park Chan-Wook desliza dos estigmas atribuídos. O livro e o filme conclamam leitores e espectadores a um jogo, pela oferta de pistas e recompensas dispersas ao longo das páginas e da projeção (o alfinete de cabelo, os sinos, os cigarros, o ópio, o polvo, as luvas, as referências de cada época). Além da dupla perspectiva dos movimentos de câmara, que filmam as cenas em perspectivas distintas, e das memórias das personagens, de maneira que nós, espectadores e leitores, consigamos desconfiar do ponto de vista de um e de outro em seqüências, levando-nos a transitar nas cenas como os personagens no momento em que estão atuando. Somos impelidos não só a

olhar as cenas, mas a entrar nelas e atuar como se lá estivéssemos.

Ao longo das narrativas, há uma progressiva, embora não cronológica, alteração de realidades e juízos acerca dos fatos e relatos. As tramas se sobrepõem freneticamente sobre as outras, modificando de forma substancial as anteriores. O espectador perde a confiança no seu próprio entendimento acerca dos eventos narrados – o que ele vê não é aquilo que ele pensa que é. Este procedimento implosivo é também um constituinte do romance de Sarah Waters: a cada evento relatado, uma bomba discursiva implode a sequência interpretativa. A narrativa dobra sobre si mesma, retorcendo e distorcendo critérios de valor e, assim, impede, por parte do público – espectador e leitor – um julgamento estanque, parcial e confortável das ações e caracteres dos personagens. O público passa a lidar com actantes que se descamam em múltiplas *personae*.

278

A narrativa se desmonta e sai uma de dentro da outra, como uma boneca russa; assim, a cena que no primeiro ato significou X, em outro será Y, que a seguir poderá ser Z. É um exercício estupendo na construção de uma audiência, na transformação do olhar do espectador/leitor condicionado a aceitar o cinema narrativo com a apresentação de fatos objetivos numa sequência linear. Na transposição, o quadro “*Octopus*” que se presume ao fundo na primeira parte da narrativa representa um polvo gigante devorando uma mulher da cintura para baixo. O desenho não é percebido pelo olho do espectador, mas, reiteradamente evocado no imaginário das jovens protagonistas, é captado sinestesticamente pelo público. A imagem ilustra uma configuração peculiar de narrativa: o polvo, com seus oito tentáculos em pares, simbolicamente remonta ao símbolo do infinito.

Assim, espectador e leitor são mantidos em dúvida permanente, tendo, diante dos olhos, a mentira como método de atuação interpessoal e como dispositivo deflagrador da narrativa.

O enganar é elemento constituinte do romance e do roteiro, exigindo, portanto, outro modo de ler/assistir que não o conforto do entendimento pleno, que não o domínio resultante da interpretação “bem compreendida”. Como a estrutura narrativa adota procedimento equivalente e trapaceia o tempo todo, ilude o espectador com habilidade. Resta, então, frustrado, o desejo de acreditar no que os olhos veem, de acompanhar a história, rastrear bons e maus e preencher as súbitas elipses que quebram a pontuação das narrativas literária e fílmica.

Enxergamos através de uma câmera bastante invasiva, que torna o privado “depravado”, mas, em vários momentos, alterna a perspectiva da filmagem e conjuga à invasão, presente em muitas cenas, o exercício da alteridade. Interessante observar que, diante do livro, instigados pela narração, os olhos do leitor, como câmara indiscreta, também invadem vigorosamente a poética dos espaços intersticiais.

Finalmente, chegamos ao curioso título do romance de Waters, para pensar em como foi trabalhado na transposição midiática. No filme, o título em sul-coreano alude à mulher nobre, à Senhorita (*Ah-ga-ssi*); em português volta-se à *Criada*, assim como em inglês, com o detalhe de que a expressão *Handmaiden*, foneticamente, se aproxima a *handmade*, “feito à mão”. Ora, se observarmos a palavra em português, também é possível identificá-la a algo – ou alguém – que foi criado pelas mãos “amorosas” de alguém ou, se formos um pouco mais longe, por circunstâncias sociais de “exploração amigável”, a criada da casa, tida como “da família”.

O título do romance, *Fingersmith*, tem a sutileza da escrita literária de Waters. Expressão não corrente na língua inglesa hoje, refere-se a um *petty thief* e conjuga roubo e mesquinhez. Ao marcar a presença dos dedos da mão (pelo inglês *fingers*), acomoda-se, nos livro e filme, o sentido de habilidade manual para roubar (a personagem era carteirista na adolescência), ao que se agrega uma

referência metonímica à relação homossexual feminina. *Na ponta dos dedos*, conforme a tradução do romance nas edições brasileiras e francesas, representa tanto uma passagem da história que inclui os ladrões, batedores de carteiras, quanto envolve um par de luvas, aludindo ao jogo entre a imposição cultural do recato e a liberdade da masturbação feminina. Acrescentamos um dado imagético, em que os corpos das mulheres, nos enquadramentos em posições coreográficas formam desenhos de *mudrás* – gestos também feitos com as pontas dos dedos e de reconhecida força sagrada de cura não só na tradição da Ásia.

Seguindo a trilha “*fingers*”, trazemos, mais uma vez, a cena em que o falso Conde é castigado pelo Tio de Hideko, que o culpa pelo fracasso da empreitada, especialmente por não ter conseguido “manipular” as mulheres. A expensas de tortura, o velho vai “guilhotinando” um a um os dedos do conde, que grita: “Morro, mas com meu pênis inteiro”. Morre esta não pela castração dos dedos da mão (evento que mais uma vez remonta ao título), mas pelos cigarros de cianureto que traga como último pedido ao seu carrasco, o primeiro a morrer com a fumaça azul. No romance ele é acidentalmente assassinado por uma faca afiada por Maud e, entre rios de sangue que enchem um urinol de louça, aperta sua jaqueta azul e fuma, sem conseguir, um reles cigarro. Na apuração dessa morte tudo é obscuro como foi a própria morte, e o jornal notícia uma história que parece outra, com outros personagens e nomes “verdadeiros” que não correspondem aos conhecidos.

Como suplemento de sentido, recorreremos, ainda, à etimologia de “*fingers*”, que remonta ao latim *fingerere*¹⁰. O *fingerere* latino apresenta quatro acepções: formar ou modelar com os dedos (daí o inglês *fingers*); instruir ou educar; imaginar (por abstratização do conceito); e a quarta e última acepção que nos interessa

10 Carlinda Nunez. Em: PINTO, Silvia R.. *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

especialmente porque remonta a dissimular, fingir. Em relação à narrativa ficcional – literária e fílmica –, a mentira em sua origem é mais produtiva que a verdade, é o “start” da narrativa, uma vez que sustenta a própria dinâmica do pensar que *veritas*, ao se consolidar, bloqueia. São os dedos da vileza e da habilidade em arquitetar que, com destreza cirúrgica, suturam as viradas da narrativa: representam o batedor de carteiras, o prazer feminino, os mudrãs de cura, a escrita dos falsários e toda a série de mentiras e “falsas aparências” que alimentam a narrativa.

Na migração da palavra à tela, eleva-se a potência significativa das obras de partida e de chegada, porque a contaminação é saudável e é mútua. Estamos, portanto, tratando de outro modo de enxergar a chamada adaptação de textos literários pelo cinema: como transposição midial, o nosso foco é no processo e não somente no resultado. Ante a forte demanda contemporânea de assumir a potência criativa das relações intersistêmicas eivada de saudáveis contaminações, o que propusemos acerca destes belos livro e filme vale, também, como estímulo a um olhar trans-formador para as releituras de literatura na contemporaneidade. Uma experiência literária e o triunfo da sinestesia.

281

REFERÊNCIAS

CLÜVER, C. Intermedialidade. *Pós*: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.

_____. Inter textus/ Inter artes/ inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

FIGUEIREDO, Vera F. *Narrativas Migrantes. Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: &Letras/Puc-Rio, 2010.

FORTUNA, C.; SILVA, A. S. (2005). A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In: Sousa San-

tos, B. (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo, SP: Cortez. p.409-461.

LOUVEL, Liliane. Nuances do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. DOI: 10.5007/2176-8552(o.7.2008)(47-53). *Outra travessia*, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, nov. 2009. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>>. Acesso em: 05/06/2017.

NUNES, Vagner L. *A criada, de Park Chan-Wook*. Disponível em: <http://digressoeslw.blogspot.com.br/>

NUNEZ, Carlinda P.F. Verdades sobre a mentira: meditações insuspeitas sobre O Homem de areia, de Hoffmann. In: PINTO, Silvia R. *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.p.31- 43.

RAJEWSKI, I. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.

RIBAS, M.C.C; NUNEZ, C.P.F. . Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris (APEB-Fr)*, v. 13, p. 493-511, 2016.

282

SETARO, André. Como o cinema “fala”. *Cadernos de cinema*, 2013.

Disponível em: <http://bibliotecapresente.blogspot.com.br/2012/05/como-o-cinema-fala-andre-setaro.html> Acesso em 03-07-2017 e em 20-02-2021.

WAGNER, Peter. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s). In: _____ Icons – Texts – Iconotexts. *Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Vol. 6, New York: Walter de Gruyter. 1996.

WATERS, Sarah. *Fingersmith*. LONDON: Library of Congress, 2002.

WATERS, Sarah. *Na ponta dos dedos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Referência fílmica:

A CRIADA. (*The handmaiden*) Direção Park Chan Wook. Fotografia: Chung-hoon. Coreia do Sul, 2016. 1 DVD.(144min).Título original: *Ah-ga-ssi*.

Espaços globais na literatura contemporânea: a obra de Juan Carlos Mendez Guedez¹

Tatiana da Silva Capaverde

Juan Carlos Méndez Guédez (1967-), escritor venezuelano nascido em Barquisimeto e residente na Espanha desde 1996, possui entre suas obras vários romances que tematizam o deslocamento cultural, refletindo sua posição autoral também em trânsito. Importante contextualizar a escrita de venezuelanos fora de seus países dentro de um cenário de deslocamentos que teve início na década de 90, tendo sua intensificação nos últimos anos, dada a situação política e econômica do país. Rojo² afirma:

Se até os anos noventa, o venezuelano que imigrava era a exceção, a partir deste século se transformou em uma realidade dolorosa e uma de nossas feridas. Cada vez é maior o número de venezuelanos que, frente a péssima gestão do Governo desde 1999, migram buscando melhor condição de vida no exterior. A partida, as lembranças da Venezuela, a frustração, a irritação, o desprezo e a desespero frente a uma realidade que expulsa seus nativos para fora do país são os temas de muitos de nossos escritores, como Eduardo Sánchez Rugeles e Juan Carlos Méndez Guédez, principalmente; mas também de Miguel Gomes e Juan Carlos Chirinos, entre muitos outros.³

283

1 Este artigo apresenta trechos do artigo *Escritas em deslocamento: trânsitos conceituais de minha autoria que será publicado nos Anais da ABRALIC 2020.*

2 ROJO, Violeta, Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea, *Cuadernos de Literatura*, v. XX, n.º 40, julio-diciembre de 2016, p. 655.

3 Cf original: “Si hasta los años noventa, el venezolano que inmigraba era

Assim, podemos encontrar escritores venezuelanos escrevendo de diferentes países, como por exemplo Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos, Eduardo Sánchez Rugeles e Slavko Zupcic que vivem na Espanha; Miguel Gomes e Israel Centeno residentes nos Estados Unidos; Gustavo Valle que mora na Argentina; e Liliana Lara residente em Israel. Diferentes ondas migratórias marcaram a história recente da Venezuela, o que vem se refletindo na escrita por esses autores a partir de uma poética do deslocamento.

Juan Carlos Méndez Guédez é um ótimo exemplo de escritor venezuelano que escreve fora das fronteiras nacionais. Desde que cursou doutorado em Literatura Hispano-americana na Universidade de Salamanca em 1996, passou a residir na Espanha, passando a fazer parte da comunidade de escritores transnacionais. Sua obra reflete sua experiência, como afirma Kunz⁴:

[...] é legítimo destacar como nos romances de Méndez Guédez se repete o mesmo modelo de existência bipolar, dividida - primeiramente, entre duas cidades, depois, entre dois países - que marca também a vida do autor, sua infância e juventude: por um lado entre sua Barquisimeto natal e Caracas onde vivia com a mãe, e por outro, na etapa adulta, entre Venezuela e várias cidades da Espanha (Tenerife e Madri)

Os resultados conquistados por Méndez Guédez com a vivência

la excepción, a partir de este siglo se ha convertido en una realidad dolorosa y en otra de nuestras heridas. Cada vez son más los venezolanos que, ante la pésima gestión del Gobierno desde 1999, migran buscando una mejor vida en el exterior. La partida, el recuerdo de Venezuela, la frustración, la crispación, el desprecio y la desesperación por una realidad que empuja a sus naturales fuera del país son los temas de muchos de varios de nuestros escritores, como Eduardo Sánchez Rugeles y Juan Carlos Méndez Guédez, principalmente; pero también de Miguel Gomes y Juan Carlos Chirinos, entre muchos otros.” (Tradução minha)

4 Marco Kunz, Barquisimeto global: la narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez, em VANDEBOSCH, Dagmar (org.), *Aleph*: escritores hispanoamericanos en España, n^o 25, 2012, p. 37-38.

bipartida são a superação - ainda que não a supressão dos laços que o ligam ao lugar de origem - e a relatividade de todo sentimento de pertencimento a uma cultura determinada, sem com isso deixar de ser venezuelano, mas começando a ser cosmopolita: “ser um pouco de cada lugar”, dominar vários sotaques locais, ser de todo o mundo em Barquisimeto e levar Barquisimeto ao resto do mundo.⁵

Certamente não propomos uma perspectiva biográfica, buscando relações entre vida e obra de escritores, mas sinalizar pontos de contato entre experiência e texto que se refletem no ponto de vista narrativo das obras. No caso específico da escrita de Juan Carlos Méndez Guédez é possível observar a presença temática dos trânsitos culturais a partir da perspectiva daquele que vive o deslocamento, como por exemplo naquelas obras que tratam da mobilidade de venezuelanos em direção à Espanha, assim como o fluxo de europeus para a Venezuela. A publicação mais recente que explora essa temática tem o título *Y Recuerda que te espero* (2015) e busca recriar a narrativa em formato de relato de viagem, apontando também para uma busca pelo deslocamento estético narrativo. Obras anteriores que abordam a migração, o exílio, a viagem e a errância já foram listadas em Capaverde⁶:

285

5 Cf original: “[...] es lícito señalar cómo en las novelas de Méndez Guédez se repite el mismo modelo de existencia bipolar, dividida entre dos ciudades primero, entre dos países más tarde, que marca también la vida del autor, su niñez y juventud entre su Barquisimeto natal y Caracas donde vivía con su madre, por un lado, y su etapa adulta entre Venezuela y varios sitios en España (Tenerife y Madrid), por otro. [...]”

Las consecuencias que Méndez Guédez ha deducido de la vivencia bipartida son la superación, aunque no la supresión de los lazos que lo ligan al lugar de origen, y la relatividad de todo sentimiento de pertenencia a una cultura determinada, sin por eso dejar de ser venezolano, pero empezando a ser cosmopolita: “ser un poco de cada sitio”, dominar varios acentos locales, ser de todo el mundo en Barquisimeto y llevar Barquisimeto al resto del mundo.” (Tradução minha)

6 Tatiana da Silva Capaverde, *A escrita migrante de J. C. Méndez Guédez: três venezuelanos em Madri em Árbol de Luna*, em Tatiana da Silva Ca-

Em seus primeiros romances, *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) e *El libro de Esther* (1999), o tema migratório tem como cenário as Ilhas Canarias. Já em *Árbol de luna* (2000) e *Una tarde con campanas* (2004) as histórias retratam as aventuras de exilados na Espanha. Em *Tal vez la lluvia* (2009) o autor ambienta sua história em solo venezuelano, abordando os casamentos arranjados para a obtenção de vistos. Recentemente publicou *Chulapos Mambo* (2012) e *Arena Negra* (2013) em que volta a retratar a ida de venezuelanos às Ilhas Canarias na voz de protagonistas mulheres. Em seus contos mais conhecidos, *La bicicleta de Bruno* (2001) e *El último que se vaya* (1999), a migração também é temática predominante.

Como é possível perceber, o autor em muitas obras adota a temática do deslocamento criando personagens venezuelanos ou estrangeiros na Venezuela que experienciam o trânsito. O escritor, em entrevista a Pauline Berlage⁷, quando indagado sobre como vê o conceito de literatura da migração/imigração e como esse conceito adere a sua realidade, responde:

286

Juan Carlos Méndez Guédez: Veja, há diferentes respostas possíveis: me considero um escritor venezuelano e quando as pessoas se referem a mim, o fazem nesses termos. Mas na antologia publicada por Páginas de Espuma em 2000, *Pequenas Resistencias*, eu estou na parte reservada aos escritores espanhóis, junto com Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán e Andrés Neuman; e por outro lado, o crítico José María Pozuelo Yvancos, ao escrever uma resenha sobre Andrés Neuman, se referia a nós como pessoas localizadas em dois lugares, e me citava como um escritor venezuelano-madrilenho, o que me parece uma afetuosa designação geográfica.

Então, de forma vital, as pessoas na Venezuela foram muito

paverde; Liliam Ramos da Silva (Orgs), *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*, Boa Vista, Editora da UFRR, 2019, p. 34-35.

⁷ Pauline Berlage, *Entrevista com Juan Carlos Méndez Guédez*, *Revista Letral*, nº 11, 2013, p. 218-228.

receptivas e generosas com meu trabalho, mas algumas já começaram a me ver como uma pessoa que viveu muito tempo fora. Então, de maneira coloquial podem falar contigo e dizer: “você, os espanhóis”, te identificando com um espaço externo. *Portanto o movimento é curioso porque, por um lado, tu és incorporado aos dois mundos e por outro és excluído de ambos. Ficamos em uma espécie de território intermediário. Fernando Iwasaki tem um termo muito bonito para falar de nós: ele nos chama de “garcilasos”, fazendo referência a Inca Garcilaso de la Vega, o escritor do século XVI que viveu essa duplicidade.*

A verdade é que não sei até que ponto têm futuro o que hoje entendemos como literaturas “nacionais”, e, em meu caso em particular, me considero em primeiro lugar um escritor de língua espanhola. Outro tema é que vitalmente me sinto venezuelano-espanhol ou hispano-venezuelano, pois para mim os dois países são importantes: os disfruto e os padeço igualmente. Faço parte dos dois sistemas culturais e busco fazer com que minha literatura se alimente de todas essas mesclas, essas contradições e essas combinações possíveis que elas me geram.⁸

8 Cf original: “Juan Carlos Méndez Guédez: Mira, hay como distintas respuestas posibles, me considero un escritor venezolano y cuando la gente se refiere a mí, lo hace en esos términos. Pero en la antología que publicó Páginas de Espuma en el 2000, Pequeñas Resistencias, yo estoy ubicado en la parte de los escritores españoles, junto con Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman; y por otro lado, el crítico José María Pozuelo Yvancos, al realizar una reseña sobre Andrés Neuman, se refería a nosotros como personas ubicadas en dos lugares, y me citaba como un escritor venezolano-madrileño; lo que me resulta una designación geográfica entrañable.

Luego, a nivel vital, la gente en Venezuela ha sido muy receptiva y generosa con mi trabajo, pero algunos ya empiezan a verme como una persona que ha vivido mucho tiempo fuera. Entonces, de manera coloquial pueden hablar contigo y decirte “ustedes los españoles” con lo cual te identifican con un espacio externo. Así que el movimiento es curioso porque, por un lado, eres incorporado a ambos mundos y por el otro eres excluido de ambos mundos. Quedamos en una suerte de territorio intermedio. Fernando

Na entrevista o escritor retrata a subjetividade que envolve tanto a percepção do outro quanto a sua nacionalidade, destacando a fragilidade dos conceitos de identidades nacionais que permeiam a noção de literatura migrante. A noção de espaços transnacionais que subjaz de sua escritura está em consonância com o que afirma Augé⁹ quando trata dos tempos sobremodernos. Para o autor, a literatura escrita em tempos sobremodernos congrega em si noções espaciais que ampliam territórios e nações. O nômade não mais possui sentido de lugar e de território, de tempo e de retorno, ao contrário, possui íntima relação com a desterritorialização e o individualismo. O foco não mais está na cartografia dos trânsitos, mas sim na poética da mobilidade que passa a compor as novas produções.

O contexto contemporâneo globalizado aponta para noções espaciais que remetem ao caos-mundo (Glissant¹⁰) e ao não-lugar (Augé¹¹) como forma de ressignificar espaços e identidades. Para Augé¹² “o sentido de ‘sobre’ no adjetivo ‘sobremoderno’ deve ser entendido no sentido que ele possui em Freud e Althusser, na expressão ‘sobredeterminação’, o sentido do inglês ‘over’; ele designa a

288

Iwasaki tiene un término muy bonito para hablar de nosotros, él nos llama los “garcilasos”, por el Inca Garcilaso de la Vega, el escritor del siglo XVI que vivió esa duplicidad.

Lo cierto, es que no sé hasta qué punto tengan futuro lo que hoy entendemos como literaturas “nacionales”, y en mi caso particular me considero en primer lugar un escritor de lengua española. Otro tema es que vitalmente me siento venezolano-español o hispano-venezolano; para mí son importantes ambos países, los disfruto, los padezco a ambos por igual. Formo parte de ambos sistemas culturales e intento que mi literatura se alimente de todas esas mezclas, esas contradicciones y esas combinaciones posibles que ellas me generan. (Tradução minha. Grifo meu)

9 Marc Augé, *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL; UNESP: 2010.

10 Edouard Glissant, *Introdução a uma poética da diversidade*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005.

11 Marc Augé, *Não lugares*, Campinas, Papirus, 2012.

12 Marc Augé, *op. cit.*, p. 15.

superabundância de causas que complica a análise dos efeitos.” Esse complexo processo está sob os efeitos da mundialização, termo que engloba ao mesmo tempo “a globalização, que se define por extensão do mercado liberal e o desenvolvimento dos meios de circulação e de comunicação, e a planetarização ou consciência planetária, que é uma consciência ecológica e social.”¹³

Glissant¹⁴, por sua vez, propõe o caos-mundo como forma de identidade em contato com o outro, o definindo como “[...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea.” Dessa maneira, propõe a mistura cultural como uma dinâmica relacional que sempre ocorreu e continuará existindo, tendo como princípio a imprevisibilidade. Aponta também a necessidade de se pensar as identidades a partir da noção rizomática de Deleuze, já que

[...] as identidades são conquistas da modernidade – conquista doloroso porque sua busca não terminou. E em toda a superfície do planeta há conflitos, focos de desolação que contradizem esse movimento das identidades. Mas há também um movimento que caracterizo da seguinte forma: as identidades de raiz única aos poucos sedem lugar às identidades – relações, ou seja às identidades – rizomas. Não se trata de desenraizar, mas sim de conceber a raiz como menos intolerante, menos sectária: uma identidade raiz que não mata à sua volta, mas que ao contrário estende suas ramificações em direção aos outros.¹⁵

289

As identidades rizomáticas representam bem a realidade americana pós-colonial. Também Bourriaud¹⁶ discute a composição identitária múltipla a partir da figura do viajante. Nesse sentido se instaura uma constituição identitária a partir de uma compreensão

13 Marc Augé, *op. cit.*, p. 30.

14 Edouard Glissant, *op. cit.*, p. 98.

15 *Ibid*, p. 154.

16 Nicolas Bourriaud, *Radicante*, São Paulo, Martins Fontes, 2011.

radicante, conceito com o qual ele estabelece relação com “um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando.”¹⁷ Para o autor, ser radicante é “por em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade”¹⁸ negando a origem em proveito de enraizamentos simultâneos ou sucessivos.

As teorizações que buscam categorias para definir a composição impura da identidade americana, também implicarão diretamente na desconstrução do conceito de nação. Sobre o tema Glissant¹⁹ afirma que nação passa a assumir muito mais um conteúdo cultural que estatal, militar, econômico e político. O deslocamento das noções de nação e espaço, assim como de identidade, encaminham os estudos a uma flexibilização e a uma ampliação na abordagem dos temas. Em contextos transnacionais contemporâneos, o que é possível observar é que a realidade das interações globalizadas e dos grandes fluxos, sejam eles caracterizados como compulsórios ou voluntários, reformatam a abordagem das temáticas identitárias e nacionais. Nesse universo teórico, as referências às fronteiras e aos territórios perdem ancoragens seguras para dar lugar aos trânsitos e aos deslocamentos que conformam novos espaços transnacionais e identidades em movência.

Nos trabalhos teóricos que buscam abarcar o tema das movências, a figura do estrangeiro e das (in)definições espaciais tornam-se significativas, pois representam o imaginário da mobilidade e da relação com o outro. Nas narrativas contemporâneas é possível encontrar, diferentemente do retrato do deslocamento marcado pela perda, impregnado de nostalgia que marcou as narrativas das décadas passadas, a representação do deslocamento que pode

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Edouard Glissant, *op. cit.*

significar conquista e de novas experiências. Os contrastes culturais muitas vezes são tratados pelo viés irônico e o distanciamento pode proporcionar uma visada crítica de sua própria condição. A relação estabelecida com o outro nem sempre é de submissão e de choque, mas pode ser de troca ou de indiferença. Dessa forma, a movência deixa de ser um movimento associado à negatividade e passa a ter valor experiencial, uma vez que proporciona novas relações consigo e com os outros. É a partir desses deslocamentos conceituais que a poética do deslocamento toma novo fôlego e contemporaneamente podemos citar uma literatura em trânsito que se propõe cosmopolita.

As questões de identidade e alteridade estão postas quando se busca definir uma literatura a partir da produção nacional ou expatriada de seus autores. Para Zila Bernd²⁰, o conceito 'literatura migrante' passou a ter maior circulação a partir da publicação de *L'écologie du réel*, de Pierre Nepveu, em 1988. "Para o poeta e ensaísta de Montreal, o imaginário migrante é aquele que se apresenta dilacerado entre o "próximo e o longínquo, o familiar e o estrangeiro, o semelhante e o diferente."²¹ Contemporaneamente, passou a ser expandida pelos teóricos Simon Harel e Pierre Ouellet do Québec e abarca as relações de alteridade, já que

291

Na noção de migrância está a ideia de transgressão, através da qual o Eu se emancipa de sua identidade primeira, fazendo a passagem ao Outro. Essa abertura favorece o desenvolvimento de uma "estesia migrante" ou "sensibilidade migratória", no dizer de Ouellet, que se revela nas "formas de percepção do outro e de apreensão da própria alteridade", de forma que a identidade não é estável, mas está sempre em movimento interno (cf. OUELLET, P. *L'Esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*).²²

20 Zilá Bernd, *Afrontando fronteiras da Literatura Comparada: da transnacionalidade à transculturalidade*, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, p. 211-222, 2013.

21 Pierre Nepveu, 1988, p. 199-200 apud BERND, 2013, p. 214.

22 Zilá Bernd, *Apresentação do Dossiê: Escritas Migrantes na Literatura*

Nessa perspectiva, o que está em pauta é a relação que se estabelece com o outro que conforma sua identidade sempre em construção. Em sua tese de doutorado, Berlage²³ citando o trabalho de S. Frank, aponta temas e aspectos formais comuns na literatura da migração:

Portanto, do ponto de vista temático, esta literatura se dedicaria à questão identitária – seja ela humana, cultural ou nacional – e ao processo de globalização que a afeta, podendo ser destrutivo ou doloroso, mas também fascinante. (Frank, 2008) Neste sentido, muitas destas obras funcionariam como reescrita da identidade com a finalidade de evocar seu caráter necessariamente impuro e heterogêneo. Com relação a sua forma estilística, a literatura da migração de destacaria especialmente pela multiplicidade de linhas narrativas, discursos, estilos, perspectivas e linguagens.²⁴

Superando a dicotomia entre espaço nacional e estrangeiro que possui forte herança na composição colonial, o entendimento de literatura migrante como aquele que representa um mundo cosmopolita, transnacional, multilíngue e híbrido construído a partir

Contemporânea, Letrônica, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 348-350, jan./jun. 2014, p. 348.

23 Pauline Berlage, *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana: un análisis comparativo de El Camino a Itaca*, de C. Liscano; *Arbol de Luna* de J.C. Méndez Guédez; *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de J Díaz, Tese Universidade Autônoma de Barcelona - Programa de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, 2014, p. 89.

24 Cf original: “Así pues, desde un punto de vista temático, esta literatura se dedicaría a la cuestión identitaria – ya sea humana, cultural o nacional – y al proceso de globalización que la atañe, que puede ser destructivo o doloroso pero también fascinante. (Frank, 2008). En este ámbito, muchas de esas obras funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo. En cuanto a su forma estilística, la literatura de la migración se destacaría especialmente por la multiplicidad de líneas narrativas, de discursos y de estilos, de perspectivas y también de lenguajes.” (Tradução minha)

de novas relações entre o primeiro e o terceiro mundo passa a ser adotada para atender uma produção contemporânea que tematiza o deslocamento em uma perspectiva que enfatiza a relação dinâmica entre tempos e espaços diversos. Os personagens migrantes vivem sempre o entrelugar, pois a cultura primeira se torna anacrônica em função das distâncias temporais e espaciais e a nova cultura não a acolhe completamente, gerando esse espaço intervalar. Mas diferente das perspectivas das décadas anteriores, em que os exílios políticos e diásporas eram temas predominantes, nas literaturas contemporâneas nem sempre a condição de expatriado está associada a um estado de negatividade ou perda. Muitos textos buscar justamente valorizar esse estado como nova forma de relação com o mundo, com os espaços e tempos em constantes sobreposições e desalinhamentos, de forma a apontar constituições identitárias que não desejam mais definir pertencimentos. Essa perspectiva fica evidenciada no trecho da entrevista com Méndez Guédez em que ele afirma não acreditar na concepção de literatura nacional e indica o sistema linguístico como ponto de ancoragem identitária. Suplantando as fronteiras nacionais, se sente pertencente aos dois sistemas culturais uma vez que a língua é a mesma adotada nos dois países em que vive e viveu.

293

Diferentes tentativas buscam nominar a escrita de autores residentes fora de seus países. Para muitos a terminologia de escrita migrante está fortemente associada a estética dominante nas décadas passadas, que, como já mencionei, retrata situações de migrações forçadas, exílios e diásporas. Juan Gabriel Vásquez, escritor colombiano residente em Barcelona, em seu texto ensaístico “Literatura de Inquilinos”²⁵ busca definir a escrita de autores expatriados como literatura de inquilinos. Fugindo do termo migrante que possui várias acepções e é usado muitas vezes em produções com

25 Juan Gabriel Vásquez, *Literatura de inquilinos*, em *El arte de la distorsión*, Madri, Alfaguara, 2009.

diferentes concepções de deslocamento, o autor prefere apontar de forma bastante mais direta a condição temporária e transitória da escrita extraterritorial. Vásquez dá ênfase ao desenraizamento e a uma condição filosófica e existencial que implica em instabilidade e precariedade. Para ele o termo que melhor reúne esse estado criativo é o termo *inquilino*, já que *inquilino* segundo o campo da ecologia, é uma relação entre espécies em que um ser vive em cooperação com outro, sem prejudicar o hospedeiro. Tratando das diferentes formas de cooperação e coexistência como estados naturalizados dentro do contexto contemporâneo, o autor entende que se deve considerar o estranhamento como uma melhor perspectiva de ver o mundo. Em entrevista²⁶, quando indagado sobre a definição usada, o escritor afirma:

A ideia surgiu em função de meu enfado frente a outros conceitos em nosso país para definir aqueles que escrevem de fora. Nós, latino-americanos, muitas vezes temos enfrentado a ideia de literatura do exílio ou da diáspora. As duas palavras possuem conotações que me incomodam muito. Eu não sou um exilado político: posso voltar a meu país toda vez que desejar. Na realidade, me alimento desse contato anual com Colômbia para escrever minhas ficções. Carregar essa definição de literatura do exílio me parecia roubar algo que não me pertencia, porque tenho amigos, companheiros romancistas que sim vivem a situação de não poder voltar a seus países. Nessa espécie de busca por falar da experiência do escritor expatriado encontrei a expressão usada por V. S. Naipaul a partir do arcaísmo inglês *inquiline*. Entre suas definições, alguns dicionários incluem uma que é muito simples: ‘o animal que vive no lugar de outro’. É o que eu sou: alguém que por razões de conveniência intelectual, emocional, moral, decidiu estabelecer uma distância com o lugar de onde vem, com o lar, a única certeza, como diz o poema de T. S. Eliot. Minha ideia era que estando fora de meu país a escrita se tornaria realidade com menos resistência e mais

26 Rita De Maeseener; Jasper Vervaeke, *Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta* - Entrevista con Juan Gabriel Vásquez.

elementos de opinião, aproveitando uma maior contaminação. Sem dúvida não é algo que eu ou minha geração tenha inventado, tampouco os escritores do *boom*, que eram todos romancistas expatriados. Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e Fuentes escreveram seus grandes romances fora de seus países. Parece estar na raiz de uma certa metafísica do escritor latino-americano.²⁷

Assim temos uma nomenclatura que trata do deslocamento sem se amparar na motivação que deu origem ao trânsito, e sim na relação que se estabelece a partir do convívio entre aqueles vindos de outro lugar. A noção de palavras nômades, utilizada por Fernando Aínsa²⁸ em seu texto “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la

27 Cf original: “La idea surgió por mi cansancio ante otros conceptos usados en nuestros países para definir a los que escriben desde fuera. Los latino-americanos hemos tenido que enfrentarnos mucho a la idea de la literatura del exilio o de la diáspora. Son ambas palabras con unas connotaciones que me incomodan mucho. Yo no soy un exiliado político: puedo volver a mi país cada vez que quiero. De hecho, me alimento de ese contacto anual con Colombia para escribir mis ficciones. Cargar con esa definición de literatura del exilio me parecía robar algo que no me pertenecía, porque tengo amigos, compañeros novelistas, que sí están en la situación de no poder volver a sus países. En una especie de búsqueda para hablar de la experiencia del escritor expatriado me encontré con que V.S. Naipaul había usado el arcaísmo inglés *inquiline*. Entre sus definiciones algunos diccionarios incluyen una que es muy simple: ‘el animal que vive en el lugar de otro’. Es lo que yo soy: alguien que por razones de conveniencia intelectual, emocional, moral, ha decidido establecer una distancia con el lugar de donde viene, con el hogar, la única certeza, como dice el poema de T.S. Eliot. Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación. Desde luego es algo que no hemos inventado ni yo ni mi generación, ni tampoco los del boom, que eran todos novelistas expatriados: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes escribieron sus grandes novelas fuera de sus países. Parece estar en la raíz de una cierta metafísica del escritor latinoamericano.” (Tradução minha)

28 Fernando Aínsa. *Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia*, em Ángel Esteban; Jesús Montoya; Francisca Noguerol; María Ángeles Pérez López (ed), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildelshein, OLMS, 2010, p. 1-27.

periferia”, também busca nominar escritas que se constroem no trânsito, porém ampliando as manifestações para além daquelas que retratam uma situação social ou política de migração ou exílio. No texto de Fernando Aínsa o conceito abarca a escrita de autores que não reconhecem as divisões nacionais e acreditam escrever para além das classificações territorialistas ou aqueles que sentem maior afinidade com a cultura estrangeira. De acordo com o texto de Aínsa²⁹:

Existe agora, ao contrário, uma ‘geografia alternativa do pertencimento’, lealdades múltiplas que surgem através da pluralidade e das ‘pulsões de outro lugar’ que bombardeiam o escritor, a transgressão e a mescla de código, a exaltação do descentramento e a marginalidade.³⁰

O autor traz um vasto apanhado das diferentes formas da manifestação das palavras nômades na literatura de língua espanhola, apontando a mundialização e as conexões virtuais como indicativos para a intensificação dos nomadismos e percepções da fluidez dos espaços. Na maior parte dos casos a denominação palavras nômades é utilizada para definir textos produzidos em situação de deslocamento voluntário, em que autores se sentem desvinculados das limitações impostas pelas fronteiras nacionais e não se reconhecem pertencentes a esse território geográfico e cultural, possuindo assim o sentimento de nomadismo como algo normatizado em sua percepção espacial. Está associada aos conceitos de literatura transfronteiriça ou transterritorial, além de citar a noção de *homo viator* como forma de subjetivar o deslocamento já que indica a viagem como parte da

296

29 *Ibid*, p. 03.

30 Cf original: “Existe ahora, por el contrario, una ‘geografía alternativa de la pertenencia’, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y las ‘pulsiones de otro lugar’ que asietan al escritor, la transgresión y la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y la marginalidad.” (Tradução minha)

vida enquanto trajetória de autoconhecimento. Segundo Aínsa³¹:

Nesses territórios exteriores, onde se refugiam aqueles que fizeram realmente suas malas, são consagrados o desenraizamento, o exílio voluntário ou forçado, essa condição nômade do artista contemporâneo que marca a narrativa do século XX, tendência que só aumenta no novo milênio e que tem suas características particulares na América Latina, onde a literatura transfronteiriça multiplica cenários e pontos de vistas desprendida da noção unívoca de identidade e de pátria.³²

A percepção de uma fluidez nos espaços e de transcendência nas limitações espaciais também é tema da obra de Ottmar Ette que aponta em seu livro *Literatura en Movimiento*³³ que

O ponto de partida para uma literatura em movimento e transgressora de fronteiras será a literatura de viagem, desde a qual se abrirá o panorama em direção a outros espaços, outras dimensões e outros modelos ou padrões de movimento, que cunharão as literaturas do século XXI. E estas serão, em sua maioria, uma literatura sem residência fixa - esta afirmação não requer nenhum dom profético.³⁴

31 Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 02.

32 Cf original: “En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nomádica del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria.” (Tradução minha)

33 Ottmar Ette, *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 13-4.

34 Cf original: “El punto de partida para una literatura en movimiento y transgresora de fronteras será la literatura de viajes, desde la cual se deberá abrir el panorama hacia otros espacios, otras dimensiones y otros modelos o patrones de movimiento, que acuñarán las literaturas del siglo XXI. Y éstas serán, para ello no se requiere ningún don profético, en su

A partir do conceito de literatura em movimento o autor desenvolverá a noção de literatura sem morada fixa no livro *Literaturas sem morada fixa*³⁵ em que ampliará a discussão para além da literatura em movimento e proporá a compreensão de uma literatura que retrata um “entre mundo” complexo e repleto de construções e desconstruções de limites sociais, culturais e geográficos. Podemos perceber que a compreensão do fenômeno contemporâneo pressupõe o entendimento de “novos padrões de movimento, dinâmicas transareais, translinguais e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial”³⁶ que se constituem em constantes movimentações entre espaços, tempos, sociedades e culturas. É importante destacar que sua tipologia não depende necessariamente do deslocamento geográfico, pois parte também de uma concepção metafórica de viagem que excede a ideia de um deslocamento físico do indivíduo que a produz, permitindo assim, por exemplo, a compreensão da tradução mesma como viagem. Segundo Ette³⁷ seria um “mal-entendido grave” querer entender esse tipo de literatura como literatura de migração ou exílio. O que está em questão é escrever entre mundo e colocar em debate o elemento dinâmico e fractal, a modificação ou transposição de fronteiras nacionais e/ou culturais, as relações e comunicações em processos de relacionamentos culturais. Ette parte de uma concepção macro dos movimentos, entendendo a literatura mundial como conceito opositivo ao de literatura nacional empregado por Goethe, porém, como trata do tema de forma a abarcar a complexidade fractal das relações em suas diferentes esferas, também deixa espaço para o debate da subjetividade que a literatura sem morada fixa abriga.

298

mayoría una literatura sin residencia fija.” (Tradução minha)

35 Ottmar Ette, *Literaturas sem morada fixa*, Curitiba, Editora da UFPR, 2018.

36 *Ibid*, p. 17.

37 *Ibid*, p. 16.

Segundo o autor³⁸:

Estudos transareais importam-se menos com espaços que com caminhos, menos com demarcações que com deslocamentos de limites, menos com territórios que com relações e comunicações. Porque a época atual é uma época da rede. Ela demanda concepções de ciência móveis e relacionais, transdisciplinares e transareais e uma terminologia orientada pelo movimento.

As diferentes nomenclaturas apresentadas apontam para uma difícil definição desta condição de ser escritor fora de seu país. Diferentes motivações levam o escritor a migrar. Diferentes relações se estabelecem com o novo país e com a pátria natal. Méndez Guédez, na entrevista citada acima, verbaliza as contradições existentes neste processo de trânsito afirmando que ora se sente pertencente aos dois mundos pelos quais ele transita e ora a nenhum deles. Cita a nomenclatura usada por Fernando Iwasaki, que substantiva o nome próprio do escritor peruano Inca Garcilaso de la Vega que vivia entre o mundo indígena hispano-americano e espanhol, sendo produto da hibridação colonial. Desta forma ratifica o desejo de nominar sua condição, sem, no entanto, ver nela qualquer negatividade, apontando inclusive a importância do trânsito entre os diferentes países e seus sistemas culturais, o que propicia novas combinações geradas pelas contradições e mesclas geradas pelo deslocamento espacial e cultural.

299

Podemos concluir que as contradições experienciadas pelos escritores, muitas vezes são temas de suas obras e situações vividas também por seus personagens. Desta forma a escrita de autores venezuelanos em situação de trânsito aborda o deslocamento tanto no tratamento temático, quanto na subjetividade do ponto de vista narrativo de quem fala nas obras, muitas vezes expatriados assim como seus autores. As obras de Méndez Guédez seguem a tendência contemporânea de abordar as dicotomias e situações intervalares

38 *Ibid.*, p. 27.

sempre buscando apresentá-las a partir de uma visão cosmopolita da realidade e da construção de personagens com identidades rizomáticas ou radicantes. Outra característica que marca sua escrita é a forma humorada com que trata dos conflitos. Busca resgatar a estética picaresca, colocando em evidência de forma jocosa as contradições e conflitos dos personagens. É importante destacar que a estética de Méndez Guédez foge da abordagem saudosista e deprimida do trânsito, como bem afirma Kunz³⁹:

[...] os migrantes de Méndez Guédez não são seres traumatizados ou desenraizados em função da migração, pois estão mais para personagens que passam de uma situação difícil a outra também precária, ainda que por outras razões, e que tentam corrigi-la com esse pragmatismo que caracteriza a muitos imigrantes. O que passaram é mais um deslocamento que um descentramento violento, pois suas vidas já tinham perdido o centro antes de sair da Venezuela, seu desequilíbrio é anterior à partida. Seus conflitos não resolvidos e suas insatisfações privadas lhes acompanham aonde vão.⁴⁰

300

Do que foi possível observar na entrevista e através da leitura de suas obras, Méndez Guédez constrói personagens migrantes, exilados, viajantes e errantes que buscam encontrar novos caminhos mesmo em situações adversas, sempre adotando a perspectiva da representação das identidades a partir de uma concepção rizomática (Deleuze) ou radicante (Bourriaud). Podemos observar a presença da

39 Marco Kunz, *op. Cit.*, p. 38-39.

40 Cf original: “[...] los migrantes de Méndez Guédez no son seres traumatizados y desarraigados a causa de la emigración, sino más bien personajes que de una situación difícil han pasado a otra situación también precaria, aunque por otras razones, y que intentan arreglárselas con ese pragmatismo que caracteriza a muchos emigrantes. Lo que les ha pasado es menos un descentramiento violento que una dislocación, pues su vida ya había perdido el centro antes de salir de Venezuela, su desequilibrio es anterior a la partida. Sus conflictos irresueltos y sus insatisfacciones privadas les acompañan a donde vayan.” (Tradução minha)

representação do espaço a partir da concepção de não lugar (Augé) e caos-mundo (Glissant), uma vez que as separações espaciais tomam significados subjetivos na construção das narrativas e os contatos culturais resultantes destes trânsitos compõem uma nova dinâmica globalizada e sobremoderna. Dessa forma a literatura do século XXI se afasta da abordagem que trata das noções nacionais e geográficas como balizadoras dos deslocamentos culturais fortemente presentes nas literaturas do século XX.

Os autores que vivenciam a realidade transnacional e transformam essa experiência em tema narrativo não possuem uma classificação clara, o que foi possível perceber nas tentativas de definição apresentadas acima. Literatura migrante (Nepveu, Ouellet, Harel, Bernd), literatura inquilina (Vásquez), palavras nômades (Aínsa) ou literatura sem morada fixa (Ette) são alguns dos conceitos que buscam qualificar a produção de autores que vivem essa realidade extraliterária que muitas vezes se manifesta através da voz de personagens também em deslocamento no centro da narrativa, mas que se mostram limitadas frente a complexa relação que se estabelece entre realidade e ficção presentes nas obras que adotam a poética do deslocamento na contemporaneidade.

301

REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando, Palabras nómadas: Los nuevos centros de la periferia, em ESTEBAN, Ángel; MONTOYA, Jesús; NOGUEROL, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (ed), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildelshein, OLMS, 2010, p. 1-27.

AUGÉ, Marc, *Por uma antropologia da mobilidade*, Maceió, EDUFAL; UNESP. 2010.

AUGÉ, Marc, *Não lugares*, Campinas, Papirus, 2012.

BERLAGE, Pauline, Entrevista com Juan Carlos Méndez Guédez, *Revista*

Letral, nº 11, 2013, p. 218-228.

BERLAGE, Pauline, *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana: un análisis comparativo de El Camino a Itaca*, de C. Liscano; *Arbol de Luna* de J.C. Méndez Guédez; *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de J Díaz. Tese Universidade Autônoma de Barcelona - Programa de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, 2014.

BERND, Zilá, Afrontando fronteiras da Literatura Comparada: da transnacionalidade à transculturalidade, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, 2013, p. 211-222.

BERND, Zilá, Apresentação do Dossiê: Escritas Migrantes na Literatura Contemporânea, *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 348-350, jan./jun., 2014.

BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, São Paulo, Martins Fontes, 2011.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva, A escrita migrante de J. C. Méndez Guédez: três venezuelanos em Madri em *Árbol de Luna*, em CAPAVERDE, Tatiana da S; SILVA, Liliam Ramos da. (Orgs) *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*, Boa Vista, Editora da UFRR, 2019.

ETTE, Ottmar, *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

302 ETTE, Ottmar, *Literaturas sem morada fixa*, Curitiba, Editora da UFPR, 2018.

GLISSANT, Edouard, *Introdução a uma poética da diversidade*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005.

KUNZ, Marco, Barquisimeto global: la narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez, em VANDEBOSCH, Dagmar, (org.) *Aleph: escritores hispanoamericanos en España*, nº 25, 2012, p. 35-44.

MAESENEER, Rita De; VERVAEKE, Jasper, *Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta* - Entrevista con Juan Gabriel Vásquez, Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>. Acessado em: maio de 2020.

ROJO, Violeta, Las heridas de la narrativa venezolana contemporânea em *Cuadernos de Literatura*, v. XX, nº 40, julio-diciembre de 2016, p. 653-656.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel, Literatura de inquilinos, em *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara, 2009.

“Novo mundismo” na Amazônia: das “faltas” para preencher o vazio à “aclimatação” para domar o “inferno verde”

Roberto Mibielli

Este texto procura discutir o recém lançado livro do professor José Luís Jobim, *Literatura comparada e literatura Brasileira: circulações e representações*¹, em especial a introdução, na qual traça, em linhas gerais, as ideias de “novomundismo”, “teorias da falta” e “teorias da aclimatação”.

Na verdade, longe de ser uma aplicação pura e simples das categorias de análise propostas por Jobim em seu livro, este texto propõe-se a iniciar uma fixação desses conceitos em um espaço específico (a Amazônia), observando alguns desdobramentos dessas teorias no tempo e nas obras de alguns escritores da Região, bem como da crítica.

303

O termo novomundismo, derivado de “novo mundo”, atribuído ao continente americano, quando dos primeiros contatos dos navegantes europeus, representa mais que apenas uma porção continental de terra “encontrada” a oeste da Europa e da África. Representa todo um imaginário que, segundo a professora Regina Zilberman, já vinha sendo constituído antes da chegada de portugueses e espanhóis nessa porção de terras: “a América já existia na imaginação europeia antes de ser descoberta”².

1 José Luís Jobim. *Literatura comparada e literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Ed. Makunaima/EdU-FRR, 2020. p. 08 a 25.

2 Regina Zilberman. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na Literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. p. 9.

Um novo mundo de maravilhas desconhecidas e exuberantes esperava no imaginário europeu pelo descortinar da cena do encontro entre o velho e o novo. O exótico, o monstruoso, o desconhecido não eram os únicos elementos presentes nesse imaginário, mas o utópico e o maravilhoso aqui também faziam morada. De certo modo, essa presença, ainda que ficcional, mítica ou lendária, ajudava a preencher antecipadamente a novidade.

O novomundo era, pois, antes da chegada europeia, um lugar pleno de imagens e de todo um imaginário fantástico. Sem faltas, além da urbe e da alma cristã. Somente após a chegada dos primeiros colonos degredados e exploradores iniciou-se um processo de identificação e inventário do que de fato existia nas Américas.

304 É preciso pensar que, em linhas gerais, o novomundismo como o concebemos agora é posterior ao início efetivo da colonização e da tentativa de “civilizar” colonialmente essas terras a oeste, sendo um conceito oriundo da comparação do supostamente novo em oposição ao velho e desgastado continente europeu e regiões circunvizinhas já conhecidas e exploradas. Embora possa parecer óbvia, essa afirmação embute a ideia de um ponto de partida, de um ponto zero, de um vazio a ser preenchido. Pensando em termos comparativos, no entanto, o imaginário anterior às cartas de Caminha e Colombo já havia construído para o ocidente além-Europa toda uma série de criaturas e estranhas civilizações que preenchiam o desconhecido d’além-mar. Equivale dizer que, antes das grandes navegações, o espaço estava razoavelmente preenchido com excessos, enquanto depois da chegada começa-se a atribuir as faltas ao novo mundo. O esvaziamento desse imaginário (ou melhor, sua remoção para os recônditos amazônicos, andinos e antárticos ainda pouco explorados) se dá à medida em que se passa a conhecer melhor os novos domínios coloniais e a voz do colonizador passa a imperar sobre o espaço. Daí em diante, o dominador passa a elencar as faltas que acredita existirem no espaço já seu conhecido.

Mas não será somente antes da chegada dos europeus que o preenchimento exagerado desse espaço vai ocorrer. Na Amazônia, terra por muitos anos depois do contato esquecida/desconhecida, autores como Júlio Verne, Arthur Conan Doyle, entre outros estrangeiros que nunca aqui estiveram, trataram de continuar a preenchê-la com ficção e exotismo. *O Mundo Perdido* de Arthur Conan Doyle³ será um exemplo disso. Datado de 1912, o romance, já influenciado pela teoria Darwinista do século anterior, propõe a existência de um platô na Amazônia setentrional brasileira (na fronteira com a Venezuela) no qual coabitam dinossauros e semi-humanos (que seriam o elo perdido). Para alguns, esse platô vem a ser o Monte Roraima, um Tepui⁴ sagrado, morada de Makunaima, marco da tríplice fronteira entre Guiana, Brasil e Venezuela.

E isto vai ocorrer no início do século XX, mesmo após a liberação de nossas fronteiras, pela Proclamação da República (no fim do século anterior), para estrangeiros e publicações científicas. O fato é que a censura da coroa a toda e qualquer divulgação (a Carta de Caminha só foi publicada no XIX) só aguçou o imaginário europeu sobre essas regiões quase inexploradas, completando as possíveis lacunas com o fantástico durante quase quatro séculos. O novo-mundo, enquanto desconhecido, se manteve povoado e contendo maravilhas, pelo menos no imaginário do colonizador. Em função dessa abertura gradual e heterogênea é que talvez se possa falar da Amazônia (mas também da região Andina e dos polos – Antártida,

305

3 Sir Arthur Conan Doyle. *O Mundo Perdido (The Lost World)*. São Paulo: Scipione, 2003 [1912].

4 Os *Tepui* são formações montanhoso-rochosas, em formato de mesetas, cujas paredes são quase sempre íngremes. Também são conhecidos como pequenos planaltos. Para os índios Pemón, no idioma de origem da palavra, *Tepui* significa “Morada dos Deuses” ou simplesmente “montanha”. Em geral, essas montanhas de cristal, conservam um caráter sagrado para a maioria dos indígenas que habitam a Gran Sabana venezuelana, bem como a região do Circum-Roraima.

principalmente) como *Novos-novos mundos*, dado que permanecem inexplorados, em grande medida ainda preenchidos de mitos como o Eldorado e as Amazonas, entre outros.

A Falta, no entanto, vem com o conhecimento e a exploração. Paulatinamente. Principalmente com a expropriação das riquezas produzidas no novo continente e nas demais periferias dos impérios coloniais. Sustentadas pela exploração, as metrópoles do velho mundo crescem e se modificam, aumentando as diferenças que a literatura faz notar como faltas. Ainda assim, a voz que acusa essas supostas ausências é, geralmente, a do colonizador e/ou de um ou outro filho da elite da terra, enviado para completar seus estudos no velho continente e, que, deslumbrado com o que vivenciou e aprendeu, voltando à terra natal, estranha as “diferenças” como inferioridades e faltas.

Na Amazônia, essas vozes se tornam mais frequentes na virada do século XIX para o XX, com o boom caucheiro, o ciclo da borracha. Invasida por toda sorte de estrangeiros que aqui vinham tentar fortuna, Manaus, a Paris dos Trópicos, assim como Belém, iniciam um processo de crescimento heterogêneo que as tornaria a um só tempo modernas e profundamente desiguais. Em *Emigrantes*⁵, romance de 1928, assim como em *A Selva*⁶ de 1930, Ferreira de Castro exprime a falta de condições dessas personagens, assim como aponta na flora, na fauna e nas estações do ano as faltas das quais padece a Amazônia em relação a Portugal.

Dentre os escritores pátrios, no entanto, não apenas no Brasil (ao qual me restrinjo nesse ensaio), muitos, principalmente aqueles migrados para as metrópoles de seus países-colônia, de regiões mais pobres, menos desenvolvidas, mais periféricas, portanto, também

5 Ferreira de Castro. *A Selva*. 28^a ed. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1976 [1930].

6 Ferreira de Castro. *Emigrantes*. 22^a ed. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1983 [1928].

apontarão como faltas as “deficiências” que definem os diferentes estágios de desenvolvimento socio-econômico de suas regiões originais.

O Paraense Inglês e Sousa, já em 1893, no seu volume de *Contos Amazônicos*, no primeiro conto *Voluntário*, acusava a falta de determinados valores e atitudes nos tapuios do Amazonas como decorrente da determinação de fatores e condições ambientais e raciais:

O Caboclo não ri. Sorri apenas; e a sua natureza, contemplativa revela-se no olhar fixo e vago em que se lêem os devaneios íntimos, nascidos da sujeição da inteligência ao mundo objetivo e dele asoberbada. Os seus pensamentos não se manifestam em palavras por lhes **faltar**⁷, a esses pobres tapuios, a expressão comunicativa, atrofiada pelo silêncio forçado da solidão.⁸

A falta notada aqui diz respeito também ao uso do idioma, ao modo como se expressam aqueles habitantes, a todo um comportamento diferente dos salões da *belle époque* carioca, por exemplo, diminuindo os tapuios e relegando-os à condição de assujeitados. Mas o que mais se faz notar é que a falta é denunciada por um escritor nacional, indicando que as diferenças regionais, locais, entre centros e periferias também são elementos ativadores das teorias da falta e da aclimatação.

307

As teorias da falta, porém, também afetam, ou melhor, estão presentes nos *testimonios* de migrantes oriundos de locais periféricos. Apesar da possibilidade do lugar de chegada poder ser um centro colonial, como os EUA, por exemplo, em relação ao Brasil, ou mesmo o Brasil, no caso da Venezuela. A falta se faz sentir nas narrativas desses migrantes ainda que haja melhorias sociais na sua condição. O *testimonio* dos diários de Patri, indica ser a condição de *periferização* outro elemento passível de indicação de faltas. A venezuelana, trabalhadora do sexo em Boa Vista, Roraima, que foi

7 Grifo meu.

8 Inglês e Souza. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 06.

pesquisada por minha ex-orientanda Marcela Ulhoa, em sua dissertação de mestrado, afirma:

[...] la realidad no lo se, pero aquí no tiene descripción. Aquí aprendes a vivir de tal manera que hasta dejas de ser quien eres te vez obligada a hablar a caminar y hasta pensar diferente a estar siempre preparada para defenderte de alguien. Es horrible vivir con miedo a todo momento aun que hay ora en la que el miedo se convierte en tu fuerza o a tu gran enemigo.⁹

308 É que a condição migrante, não importa mesmo de onde para onde, coloca em xeque toda a formação, todo o capital simbólico dos indivíduos, tornando-os reféns da memória do que conheciam como seu centro, sua zona de conforto, seu espaço recognoscível. Nesse processo, embora aparentemente individual, há faltas institucionais e sociais. Nesse caso específico, a autora dos diários as vê não apenas como faltas, mas como perigos que a circundam e oprimem. E, embora esse exemplo de comparação entre realidades (no caso das migrações) não traga a voz do opressor, reclamando de possíveis falhas (*faltas*) do sistema em atendê-lo (utilizando-se de um comparativo de superioridade), trata-se de relatos nos quais a falta é forjada pela opressão, razão pela qual o discurso do oprimido assimila elementos dessa mesma discursividade opressora, indicando as diferenças como faltas. De fato, são carências, que imputadas pelo capital aos menos favorecidos, no âmbito do movimento migratório, se configuram como elementos indiciários da velha luta de classes.

9 Patri. *Diário II*. Boa Vista, 2018. 41f. Não publicado. p. 4 (Patri é nome fictício de pesquisa, atribuído à migrante venezuelana, autora dos diários em modo de modo a preservar sua real identidade. O formato de testemunho foi analisado na dissertação de Marcela Ulhoa Bonvicini, Boa Vista: PPGL, em 2019.) “(...) a realidade não sei, porém [isso] aqui não há o que descreva. Aqui aprendes a viver de tal modo que até deixas de ser quem és (sic) te vês obrigada a falar a caminhar e até pensar diferente a estar sempre preparada para defender-te de alguém. É horrível viver com medo a todo momento mesmo que haja momentos em que o medo se converta em tua força ou em teu grande inimigo.” (livre tradução minha)

As teorias da falta também podem variar em função da *temporalidade*, *sincrônica* e *diacronicamente*. Os exemplos que vimos até o momento pertencem, em geral, à esfera das relações sincrônicas, posto que ocorrem em simultaneidade de momentos. Do ponto de vista diacrônico, no entanto, a falta pode ser, por exemplo, algo acusado por um grupo de pessoas (ou narrativa literária) quando se compara passado e presente (e às vezes futuro, no caso das distopias). A relação diacrônica funciona nos dois sentidos, tanto no sentido que leva *do presente para o passado*, exigindo coisas que não poderiam estar lá; quanto *do passado para o presente*, apontando ter havido algo fundamental para um dado grupo em um determinado tempo, mas que desapareceu em nossos dias. Essas faltas, tanto no presente (em relação ao passado) quanto no passado (em relação ao presente), demonstram uma tendência que temos de querer repovoar ou recolonizar a memória com elementos ideológicos e processuais de épocas distintas.

No primeiro caso, temos uma teoria da *falta* em *modo diacrônico* com um *viés anacrônico*. É o caso, por exemplo, de alguém de nosso tempo que lendo um escritor como Gastão Cruls, que, tendo publicado o seu *A Amazônia Que Eu Vi* em 1930, quisesse exigir que ele tivesse sido mais gentil com os “(...) tais pretos habitantes das imediações”¹⁰ que desapareceram no meio da noite por medo da expedição que fariam. Conhecendo o discurso hegemônico sobre a negritude da época, as superstições, em especial naquela região, não há como fazer exigência nesse sentido. O anacronismo é a percepção de uma falta que na verdade não poderia mesmo existir, dadas as condições (entre elas as ideológicas) de um período. É uma tentativa de descolonizar o passado, recolonizando-o com teorias presentes que não poderiam estar lá (ou, pelo menos não eram hegemônicas no período/lugar). Essa embora seja uma exigência menos comum

309

10 Gastão Cruls. *A Amazônia que eu vi*. Óbidos-Tucumaque 5^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973[1930], p.13.

na narrativa literária, tem se apresentado com alguma frequência na crítica engajada.

Isso vale para a autora Nenê Macaggi, mulher, primeira romancista do estado de Roraima, primeira a publicar literatura, que viveu entre os garimpeiros e lá se casou com um deles, tendo chegado em Roraima no ano de 1940, solteira aos 27 anos. Admirável! Uma Mulher e tanto! Corajosa! No entanto, há quem a acuse (tendo sido ela chefe do Serviço de Proteção ao Índio – órgão que antecedeu à FUNAI – Fundação Nacional do Índio –, nomeada por Getúlio Vargas) de ter sido preconceituosa em seus romances por descrever alguns de seus personagens indígenas como “sujos” e “preguiçosos”:

A cabeleira espessa, lisa e negra e comprida nas mulheres, fede a caracu de boi ou à brilhantina barata. Todos têm a pele boa e de cheiro característico, misto de fumaça, peixe moqueado e *sujeira*¹¹. Sempre têm piolhos, mas sua pele jamais é espinhenta¹².

No caso da atribuição da “preguiça” aos seus personagens indígenas, o conceito, bem aos moldes do capitalismo liberal da época, do qual era ideologicamente tributária, indica o que para nós seria uma fala preconceituosa, mas que para a época era pensamento corriqueiro, tanto nos meios que frequentava, entre os membros da elite não-indígena de Roraima, quanto em boa parte do senso comum dos grandes centros brasileiros:

As roças são pequenas, porque o índio, *preguiçoso, por natureza*, tendo o necessário para tirar delas, detesta fazer tudo o que lhe dá muito trabalho. Por exemplo, não planta arroz, tabaco, tomate ou frutas variadas, fazendo questão só de mamão e banana, jerimum, cana, melancia, maxixe, macaxeira, mandioca e também jamaru para encher de água para beberem.¹³

11 Grifo meu.

12 Nenê Macaggi. *A Mulher do Garimpo*: o romance no extremo sertão do Amazonas. 2ª Ed. Boa Vista: Gráfica Real, 2012. p. 150.

13 Nenê Macaggi. *A Mulher do Garimpo*: o romance no extremo sertão do Amazonas. 2ª Ed. Boa Vista: Gráfica Real, 2012. p. 151. Grifo meu.

A autora, no entanto, pauta o critério do personagem (para a atribuição da pecha de “preguiçosos”) na natureza não capitalista das culturas indígenas, fato pouco percebido pela crítica engajada em geral. Indefensável opinião, se proferida em nossos dias, à época o texto poderia parecer simpático à causa indígena, por afrontar a necessidade do trabalho para o lucro da nossa sociedade capitalista, explicitando que no modo indígena a natureza do trabalho seria apenas de ferramenta de subsistência.

Em que pese o fato desse tipo de ilação ser condenável, na forma como indica também todo um preconceito sócio-histórico, representar o modo de pensar de uma personagem de ficção, num dado contexto histórico e social, não autoriza a transferência do que é expresso pelo personagem para o universo ideológico do autor da obra. Essa, no entanto, não é a forma como alguns de nossos contemporâneos reagem aos escritos macaggianos. Embora sua narrativa seja truncada e recheada desses momentos “injuriosos”, deve-se pensar também no horizonte da época em que a obra foi escrita e dada ao público, evitando lançar sobre o passado juízos de valor típicos de processos ideológicos do presente.

311

No segundo caso, de diacronia das teorias da falta, temos aquelas que são consideradas como faltas existentes no presente em relação ao passado. Tomemos, por um segundo, ao senso comum, de empréstimo, a ideia de que a cultura de um povo é a mesma. Sabemos que não é assim. Sabemos que a cultura é dinâmica e que se modifica no tempo-espço. Mas, façamos de conta que somos um escritor de uma dada cultura amazônica, que se queixa da perda de suas tradições e ritos mais importantes. Há aí configurada uma *falta* no presente. A ausência de elementos culturais do passado, como o uso franco e pleno da língua Wapichana, por exemplo, por todas as comunidades daquela etnia, em função do contato dos nativos dali com a língua portuguesa. A percepção, assim como, a denúncia dessa ausência, configuram uma falta do passado no presente. Algo como

a reminiscência, mas com um sentido mais histórico e coletivo. De algum modo, o autor Cristino Wapichana, um dos grandes e premiados escritores indígenas da atualidade, tanto nas suas entrevistas, quanto no prefácio que faz da peça *Makunaimã: O mito através do tempo*¹⁴, denuncia essas faltas no presente, impondo a si e aos demais indígenas a missão de recuperar esses elementos de cultura que lhes fariam falta hoje.

A missão, por nobre que seja, pode esbarrar na dinâmica das culturas, em especial em contextos interculturais, fato que pode tornar o ensino de língua indígena para os curumins da comunidade algo tortuoso pela falta de imersão, causada pela ausência de ambiente linguístico natural e cotidiano do uso da língua mãe (substituída há muito pelo português, ou sua variante mais comum na comunidade). Como no ensino do inglês, ou de qualquer língua estrangeira – com quadros de vocabulário e tudo o mais dos processos de memorização mecânica que a escola exige – o ensino da língua materna pode se tornar uma tarefa descontextualizada da realidade, ineficaz e enfadonha para o aluno.

312

É preciso salientar que não temos nada contra a proposta em si. De fato, consideramos haver a necessidade da retomada de determinados valores comunitários, em especial das comunidades indígenas mais afetadas pelo contato com a cultura envolvente. Isso não impede, no entanto, que identifiquemos a ideia de falta no presente, quando comparado ao passado dessas culturas. O modo comparativo dificilmente escapa dessas relações hierarquizantes de uma realidade sobre a outra, em alguns casos, a depender da forma como são expressas (as comparações), com grave prejuízo de leitura da realidade avaliada como inferior.

As teorias da falta estão postas e, neste breve ensaio, exemplificadas em algumas de suas possibilidades. No entanto, é sempre

¹⁴ Deborah Goldemberg. *Makunaimã: O mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

importante frisar que, embora aqui as faltas transpareçam no discurso narrativo-literário, sua percepção só é possível quando se opõem duas diferentes realidades, ou seja, no âmbito do comparatismo. E que sua representatividade enquanto elemento de uma dada discursividade tende a ser maior na medida em que esse mesmo fenômeno é apontado por um número mais amplo de pessoas/escritores/textos.

Por último, gostaria de me deter um pouco sobre as teorias da *aclimação*. Para Jobim, “As teorias da aclimação não pressupõem que um termo ou um referente ‘de fora’ permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua aclimação em novo contexto¹⁵”. Trata-se de um termo que o autor toma de empréstimo a Machado de Assis, e que vem a ser a resposta para a pergunta feita por uma geração de autores latino-americanos: “De que maneira um determinado elemento literário ou cultural, com uma alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro lugar?” Isto significa que também está em jogo a circulação literária e cultural, e o modo como a julgamos¹⁶.

É o que, por exemplo, nos mostraram o falecido professor Devair Fiorotti e sua ex-orientanda, ganhadora do Prêmio ABRA-LIC – 2019 de Dissertações, Jucicleide dos Santos¹⁷, que em sua dissertação *Do Parixara ao Areruia* (defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, em 2019), assim como no livro homônimo¹⁸, lançado em 2020, explicam

313

15 José Luís Jobim. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Ed. Makunaima/EdUFRR, 2020, p.16.

16 José Luís Jobim. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Ed. Makunaima/EdUFRR, 2020, p.16.

17 Jucicleide dos Santos. *Do Parixara ao Areruia*. Dissertação de Mestrado orientada pelo professor Devair A. Fiorotti. Boa Vista: PPGL/UFRR, defendida em 2019.

18 Jucicleide dos Santos & Devair Antônio Fiorotti. *Do Parixara ao Areruia*. Rio de Janeiro: Boneker, 2020.

a origem da palavra utilizada pelos Pemón “*areruia*” para definir um ritual de canto e dança típico (especialmente dos Macuxi). Como o leitor já deve ter percebido, pela semelhança fonética trata-se de uma aclimação do termo “Aleluia”, palavra própria para representar participação, mas também utilizada para expressar fervor, louvor e êxtase cristãos.

Muito provavelmente, nos primeiros tempos da catequese, impressionados com o fervor com o qual a palavra era repetida, os indígenas a tomaram para si e a tornaram um termo representativo do sincretismo entre suas crenças e danças ancestrais e a imposição da ideologia cristã que a interculturalidade, forçada pela colonização, ocasionou.

Pode ser também que essa tenha sido uma estratégia de sobrevivência de parte de seus ritos, antropofagizados e reconstruídos (aclimatados) diante da invasão do não-indígena. O fato é que, de algum modo o *Areruia* ganhou contornos sincréticos, assimilando elementos da cristandade e de seus ritos, ao mesmo tempo em que os associava aos ritos e danças tradicionais desses povos, proibidos (como heresia) pelos sacerdotes e missionários catequistas. O *Areruia* é, então, um exemplo de *aclimação* de um ritual de uma em outra cultura.

314

Há um outro exemplo, porém, que também me parece emblemático na Amazônia, em especial no contexto artístico-literário de Roraima. Trata-se do texto “Makunaima: O Meu Avô Em Mim”, de Jaider Esbell (escritor e artista indígena da etnia Macuxi). Escrito na forma de manifesto-literatura, o texto funciona como um ensaio no qual o autor se assume como neto de Makunaima, o qual por sua vez é uma divindade da maioria das etnias Pemon e Kapon (Macuxi, Taurepang, Patamona, Wapichana, entre outras) que habita a região do monte Roraima (o circum-Roraima):

Eu aconteço, artisticamente falando, acredito, dentro de um processo que nos convida a pensar criticamente a decolonização, a apropriação cultural, o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado. Ou não? O meu surgimento vem junto com a expectativa que se cria em volta de outro termo, no Brasil ao menos, a arte indígena contemporânea. Não a moderna, a passada e extinta, nem a por vir, mas a deste início do século XXI.¹⁹

O texto em si propõe ao leitor que Makunaima teria se dado em sacrifício a Mário de Andrade, colocando-se na capa do livro deste pela redenção e continuidade de seu povo (filhos) e que Mário de Andrade teria aproveitado isso para fazer fama.

Eshell, que se intitula neto de Makunaima, no texto manifesto-memória publicado na Revista *Illuminuras*, revitaliza o herói que, conforme conta, apareceu para ele e o designou como seu herdeiro (conforme apontamos Sheila Praxedes, José Luís Jobim e eu num artigo publicado na revista de Literatura Comparada da ABRALIC da qual segue o trecho abaixo)²⁰: “Ele me disse: -É você mesmo. É você que eu esperava para me acompanhar” (Eshell, 2018, p.16). Esse avô Makunaima, mais que herói, é a própria natureza, é deus, é a própria língua/linguagem feito gente, feito ser “incompreendido” que “autoriza” o neto artista “a citá-lo, a reivindicá-lo, a cultivá-lo, vivê-lo, ressuscitá-lo”.

315

E seguimos analisando essa ressurreição, indicando que: “Segundo Eshell, Makunaima sabia das implicâncias e implicações do ‘se lançar na capa do livro do Mário de Andrade’, conforme teria dito numa das inúmeras conversas de avô e neto²¹”, no meu entender atual, *aclima-*

19 Jaider Eshell. Makunaima, meu avô em mim. Em: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018. p. 16.

20 Roberto Mibielli; Sheila Praxedes Pereira Campos; José Luís Jobim. Jaider Eshell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena. Em: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* n. 38, 2019. p. 36.

21 idem

tada, ou conforme aponta o próprio Jaider Esbell em seu já citado manifesto:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui²².

No entanto, o intento de Makunaima se cumpriu e ele redimi seu povo que sobreviveu. Nesse caso, Makunaima anterior a Macunaíma teria sido apropriado por Mário, aclimatado para texto literário e depois reacimatado pela tradição a partir da leitura do texto marioandradiano por Jaider Esbell declarando que seu avô (Makunaima) lhe tinha dito que faria o sacrifício por eles (indígenas).

Esbell não parece também estar de acordo com as vertentes mais radicais da cor local, aquelas que pregam o descarte automático de tudo o que não tenha sua origem absoluta no local mesmo no qual e do qual se fala. Ao contrário, talvez também em função de sua formação universitária, inclui em seu cardápio os empréstimos: “Empréstimos temos que fazer a todo o momento. Empréstimos que já vêm de longe descaracterizando as coisas, as energias e não queiramos nós ter a essência das coisas pois estas coisas não estão para nós a menos que elas mesmas nos sucedam.” (Esbell, 2018, p. 12) Não é por acaso, então, que ele afirma: “(...) tanto meu avô

22 Jaider Esbell. Makunaima, meu avô em mim. Em: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018. p. 16.

Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação (Eshell, 2018, p. 11).” Observe-se que emprestimo não significa necessariamente mais do mesmo, se o artista transforma em outra coisa o que pegou emprestado²³.

O conjunto de apropriações mútuas, desprovido da relação espaço-temporal e de seus contextos de origem, indicariam uma aclimatação da aclimatação por parte de Eshell, já que o texto no qual baseia seus argumentos para assumir-se neto de Makunaima e conversar com o avô, é o de *Macunaíma* (de Andrade, já apropriado de Theodor Koch-Grünberg, o qual, por sua vez, apropriou-se de narrativas indígenas) e não diretamente das tradições de sua etnia.

A complexidade do jogo de espelhos é tamanha que o manifesto se torna uma interessante peça de estudo sobre os atuais investimentos estéticos de uma parcela dos artistas indígenas. Ao mesmo tempo, denota uma aclimatação escalonada em níveis de apropriação que se confundem, gerando aclimatações de aclimatações, superpostas em camadas ou em espirais.

Seja como for, finalizo aqui com a reflexão que, de certo modo, a Amazônia guarda surpresas que escapam à lógica e às comparações simples. Os novos-novos mundos que ainda restam do já velho novomundo, do ponto de vista das possíveis relações de comparação, acabam resultando nisso: um pouco de discursos sobre o *vazio* e a *falta*, um muito de imaginação e exotismo. Complexidade periférica na periferia do conhecido, interculturalmente aclimatando-se. Mas isso é pauta para uma outra ocasião.

317

23 Roberto Mibielli; Sheila Praxedes Pereira Campos; José Luís Jobim. Jaider Eshell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena. Em: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* n. 38, 2019. p. 35.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Ferreira de. *Emigrantes 22^a ed.* Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1983 [1928].
- _____. *A Selva. 28^a ed.* Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1976 [1930].
- CRULS, Gastão. *A Amazônia que eu vi.* Óbidos-Tucumaque 5^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973[1930].
- DOYLE, Sir Arthur Conan. *Mundo Perdido.* São Paulo: Scipione, 2003.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, meu avô em mim! :Em: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.
- GOLDEMBERG, Deborah. *Makunaimã: O mito através do tempo.* São Paulo: Elefante, 2019.
- JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura Brasileira: circulações e representações.* Rio de Janeiro/Boa Vista: Ed. Makunaima/EdU-FRR, 2020.
- MACAGGI, Nenê. *A Mulher do Garimpo: o romance no extremo sertão do Amazonas.* 2^a Ed. Boa vista: Gráfica Real, 2012.
- MIBIELLI, Roberto; CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; JOBIM, José Luís. Jaider Esbell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena. Em: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 38, 2019.
- PATRI. *Diário II.* Boa Vista, 2018. 41f. Não publicado.
- SANTOS, Jucicleide dos; FIOROTTI, Devair Antônio. *Do Parixara ao Areruia.* Rio de Janeiro: Boneker, 2020.
- SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos.* São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1893].
- ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na Literatura.* Porto Alegre: UFRGS, 1994.

Mário e a utopia amazônica: o intelectual e o turista aprendiz

Sheila Praxedes Pereira Campos

“ter estado lá” é uma volúpia.

(Mário de Andrade, na crônica *Amazônia*, em 05/12/1929)

Em correspondência com Câmara Cascudo, em 26 de junho de 1925, Mário de Andrade exclama: “Como eu vivo e vibro de ânsia brasileira!”¹. É essa ânsia pela aventura que move o poeta para um dos sonhos expresso no poema “Louvação da Tarde”: o Brasil, o incompleto Brasil em sua formação, sonho que moveu toda a vida de Mário e que é o cerne de seu projeto de arte e literatura brasileiras. No poema escrito em 1925 e publicado em 1930 na coletânea de *Remate de Males*: “Louvação da tarde” – o poema VI da série “Tempo de Maria”, o poeta louva a tarde e sonha viajar, “com dinheiro sobrando”, por “Mato Grosso grosso”, “Paraná verdinho”, “Pampas forraginosas do Rio Grande” e “praias ondejantes do Iguaçu”².

319

E, na ânsia pela qual vibrava de entender esse país “monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer uma língua que ligue tudo” (como escreveu na carta a Câmara Cascudo citada aqui na primeira linha), está o ápice do sonho do eu lírico e do artista Mário: “subir pelo Amazonas”, lugar onde “A terra em

1 Marcos Antonio de Moraes (Organizador). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010, p. 47.

2 Mário de Andrade. *Louvação da Tarde*. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 187.

formação devora os homens”³, refrão que o poeta assume dominar seus sentidos, ideia dolorosa e constante também em Mário, e cuja presença no poema revela a possibilidade de que os versos dessa estrofe tenham sido acrescentados após sua viagem à Amazônia em 1927, financiada pelo dinheiro adquirido com os livros escritos durante os períodos de imaginação fornecidos pela tarde louvado no poema (“Tarde, com os cobres feitos com teu ouro,/ Paguei subir pelo Amazonas”⁴).

Esses desejos de viagens para entendimento do Brasil, “esta pátria tão despatriada!”⁵, em versos também do poema em questão, revelam o Mário que quero abordar aqui: o Mário viajante, turista, que embarca rumo à Amazônia, lugar já dito aqui onde “a terra em formação devora o homem” e que denotam os versos refeitos após o seu “ter estado lá”.

Antes desse “ter estado lá”, ao escrever “Dois poemas acreanos” em 1925 (serão publicados apenas em 1927, em *Clã do Jabuti*), Minas Gerais havia sido o lugar mais distante de São Paulo para o qual Mário de Andrade tinha viajado. As indagações sobre os brasileiros desconhecidos (e destaco aqui os do norte do país pela distância do sudeste), aparecem nos versos de “Acalanto do Seringueiro”:

Como será a escuriza

Desse mato-virgem do Acre?

Como serão os aromas

A macieza ou a aspereza

Desse chão que é também meu?

3 Mário de Andrade. Louvação da Tarde. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 187.

4 Mário de Andrade. Louvação da Tarde. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 187.

5 Mário de Andrade. Louvação da Tarde. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 187.

Que miséria! Eu não escuto
 A nota do uirapuru!...
 Tenho de ver por tabela,
 Sentir pelo que me contam,
 Você, seringueiro do Acre,
 Brasileiro que nem eu.
 Na escuridão da floresta
 Seringueiro, dorme.⁶

Com sua declarada “fome pelo Norte”, é apenas em maio de 1927 que ele embarca (numa viagem que dura até agosto do mesmo ano) com destino a uma região até então conhecida apenas de relatos e do “ouvir falar”, indo, como o próprio subtítulo de suas notas de viagem indicam, “... pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega”. Destaco aqui que, na bagagem, segue *Macunaíma*, já em sua segunda versão de escrita, rumo à Amazônia onde nasceu, nos mitos narrados pelos indígenas e registrados pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg na obra *Vom Roroima zum Orinoco*.

321

O “ver por tabela” e “sentir pelo que contam”, exercícios praticados por Mário para entender *a priori* um Brasil tão disperso geograficamente, diluem-se em contato com a realidade. O contato com a Amazônia real, antes conhecida apenas de ouvir falar e ler nos relatos dos viajantes, concede ao escritor paulista “uma força de verdade muito parecida com a convicção”, e suas leituras subsequentes à viagem fazem com que ele tenha suas convicções alteradas e confesse, a

6 Mário de Andrade. II Acalanto do Seringueiro. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 160.

propósito da publicação de um novo livro de Gastão Cruls: “ando agora numa revigagem dolente e muito sensível pela Amazônia que eu vi”⁷.

Para além de reforçar e afirmar imagens e cenários já manipulados sob a égide do exótico, revelando seu receio de parecer filiado ao regionalismo ou exotismo, como desabafa a Câmara Cascudo, as diferenças por ele percebidas *in loco* adquirem materialidade em suas duas viagens ao norte e nordeste. As notas dessas viagens são publicadas em jornais e revistas com as impressões e relatos e são trazidas à luz em conjunto 31 anos depois da morte do escritor, no livro *O Turista Aprendiz* em 1976, organizado pela professora Telê Ancona Lopez, e que recebeu uma belíssima reedição em 2015, com edição crítica de Telê e Tatiana Longo Figueiredo, numa pareceria entre o IEB-USP (Instituto de Estudos Brasileiros) e o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O Turista Aprendiz, em certa medida, filia-se à tradição dos relatos de viagem escritos por brasileiros, o que coloca Mário de Andrade na categoria de um viajante, mesmo que a contragosto deste, muito embora seja um relato, como ele faz parecer, ficcional. Essa declaração encontramos na carta ao modernista mineiro Rosário Fusco, em 17 de janeiro de 1929:

Só a empreitada de mandar o “Turista Aprendiz” pro Diário Nacional de S. Paulo, embora tudo besteira escrita no joelho, às vezes nem releio, só pra ganhar os 400 paus, um artiguete diário, você imagina o tempo que isso me toma.⁸

É também em uma correspondência para Murilo Mendes, em 1º de agosto de 1943, que Mário encaminha material para o amigo publicar na *Revista Acadêmica* e classifica as crônicas de

7 Mário de Andrade. Táxi: Amazônia. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 163.

8 Carta citada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Por esse mundo de páginas. Em: Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 25.

Turista Aprendiz, escritas para o *Diário Nacional*, como “Prosa de Ficção”⁹. Isso porque o cronista que relê as notas de viagem, feitas “sem pensamentear”, as reescreve para publicar com o que denomina de “laivos de ficção”, como escreve numa carta a Bandeira em novembro de 1927, ao satirizar os cronistas de viagem e chamá-los de “mentirosos a valer”. Podemos pensar, de certa forma, que ele pode estar indicando a chave para a leitura de suas “notas etnográficas”: a de que são escritas por ele, um cronista de viagem, que também é, como os outros que denuncia, “contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer”¹⁰.

Seja como for, é essa Amazônia que Mário encontra em 1927, durante o engendramento e “possessão preparada” de seu *Macunaíma* ainda na mala, que lhe servirá de esteio para entender o Brasil que também já planejava e o brasileiro que também buscava entender. Exemplo da transformação que a viagem opera em Mário e seu Macunaíma encontramos no capítulo Ursa Maior, constelação na qual nosso herói se transforma e cuja ideia surge durante a viagem, como na nota a seguir datada de 12 de junho: “Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci... Estávamos excitadíssimos, com vontade até de crimes. [...] Bailamos com os caboclos, e viemos vindo, sem pressa, na noite da Ursa Maior. Dia sublime”¹¹. É essa Amazônia, a que ele tão bem conhecia dos relatos de cronistas e viajantes (como seu avô), a que despertará profundas sensações ou a ausência delas, revelando a influência que uma viagem “de descobrimento” como só uma dessa natureza seria capaz de despertar.

No artigo intitulado “A bagagem poética do Turista Aprendiz”, a professora Telê considera que “... o Turista Aprendiz não se

9 Lygia Fernandes. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e Anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 156.

10 Marcos Antonio de Moraes (Organizador). *Correspondência*. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB-USP, 2001, p. 360.

11 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 97.

derrama na hipérbole. O diário prefere a ficção para explorar a realidade amazônica através do insólito e do mágico”¹². Para ela, o “vôo poético” empreendido em *Turista Aprendiz* equipara-se aos feitos em *Macunaíma*, onde a “enumeração sem convenções no espaço geográfico e na pontuação” são indícios da diluição do “europeu cinzento e bem-arranjadinho” que é o paulistano Mário de Andrade, como ele confessa na nota de bordo datada em 18 de maio de 1927:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação fincada da insuficiência, da sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país tropical.... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.¹³ (grifos meus).

A crítica à influência, ao “macaquear” a Europa, faz o viajante pensar que teria sido mais produtivo se tivéssemos adotado África e Índia como modelos. Além disso, podemos perceber o enlevo de um lugar feito com a grandiloquência do “excesso de castro-alves”,

12 Telê Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 94.

13 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 60.

cuja “sensação fincada de insuficiência” é traduzida pela metáfora do “pensamento chorado”, desfazendo o que ainda havia nele de “europeu cinzento” e que se realiza no ritmo alucinado das descrições e enumerações do texto sem a pontuação convencional, como no relato a seguir:

Que eloquência! Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das irerês dos flamingos das araras das aves-do-paráiso nem me deixou escutar a sineta de bordo me chamando para o jantar. A Senhora me tocou no braço e assustei. Fui com os outros, deixando o pensamento chorado na magnificência daquela paisagem feita às pressas em cujo centro relumeava a rodela guaçu de Marajó inundada.¹⁴

De certa forma, as anotações feitas por Mário em seus diários do *Turista Aprendiz* trazem à tona relações possíveis de estabelecer ao pensarmos a influência que as notas dessa viagem exerceram sobre *Macunaíma* e que facilitam o entendimento de ambas as obras. Em ambas, a ausência de pontuação nas enumerações, o elevado número de adjetivos e o entrelaçamento entre realidade e imaginação revelam um Brasil “desgeograficado”, no entender da expressão usada por Mário no segundo prefácio a *Macunaíma* para explicar as transposições e a junção de elementos de todas as regiões do Brasil, e mesmo da América Latina, no espaço da rapsódia.

325

Ainda para a professora Telê, “o diário transita pelo mito inserido no cotidiano do viajante, transmutado em caso”¹⁵. É certo que muito desse diário se perdeu entre as anotações da primeira viagem em 1927 e os manuscritos “passados a limpo” prestes a ir ao prelo em 1943, muito embora ele tenha afirmado no prefácio que apenas fez correções.

14 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 60.

15 Telê Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 95.

Isso provoca a reflexão de que talvez, por não pertencer a ele o texto final, o texto que temos hoje não seja exatamente o das anotações iniciais feitas no calor e assombro da viagem. E esse assombro reforça a ideia de diluição (no ciclo das águas amazônicas) desse paulistano-europeu-cinzentos-arranjadinho que escreve notas apressadas e deslumbradas sem a adequação ao português castiço. É no recanto e calmaria do seu gabinete na Rua Lopes Chaves que o Mário-pensamenteador “passa a limpo” suas anotações e as adequa ao seu estilo e fazer literário, posto que o êxtase afeta a coerência, como desabafa em carta a Bandeira de junho de 1927:

Vou tomando umas notinhas porém estou imaginando que viagem não produzirá nada não. A gente percebe quando sairá alguma coisa do que vai sentindo. Desta vez não percebo nada. O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei a uma volúpia que nunca possuí à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele poucadinho necessário para realizar em dados ou em bases de consciência o que os sentidos vão recebendo. [...]. O [a]batimento intelectual é quase que completo. Vivo de arrastão numa vida de pura sensibilidade. O gozo que passa morre sem comparação sem crítica nem mesmo posterior, estou quase irracional. Aliás esta carta bestíssima prova isso mais que qualquer afirmativa minha.¹⁶

Dias antes, o registro no diário, com data de 31 de maio, constata: “é uma delícia [...] se deixar viver só quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo”¹⁷. O que se vê é um Mário-viajante absorto com o que encontra na Amazônia até então por ele imaginada e de “ouvir falar”, deixando-o sem “clarividência

16 Marcos Antonio de Moraes (Organizador). *Correspondência*. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB-USP, 2001, p. 346.

17 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 72.

discricionária”, em “abatimento intelectual” e “quase irracional”, como descreve seu estado de torpor. E confessa:

Quanto a este mundo de águas é o que não se imagina. A gente pode ler toda a literatura provocada por ele e ver todas as fotografias que ele revelou, se não viu, não pode perceber o que é.¹⁸

É com essa afirmação feita por Mário de Andrade ao amigo Manuel Bandeira (mesma carta acima) que alguns pontos nos são revelados para entendermos como “A Amazônia, tesouro e mito de gabinete, passa a mito e utopia na obra”, conforme evidencia a professora Telê¹⁹, e como percebemos no diário de 19 de maio transcrito abaixo:

Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa?... A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime.²⁰

327

Essa “utopia amazônica” (pois não há como, em sã consciência, isentar-se dela), essa monotonia grandiosa do sublime, essa “gostosura niilizante” que é capaz de seduzir o intelectual modernista nos serve de guia para perceber como a condição de estar lá (o “*being there*” de que fala criticamente Clifford Geertz²¹) traz à tona

18 Marcos Antonio de Moraes (Organizador). *Correspondência*. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB-USP, 2001, p. 346.

19 Telê Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 97.

20 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 61.

21 GEERTZ, Clifford. *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford: University Press, 1988.

uma Amazônia cuja contemplação repercute fortemente na criação do artista Mário. Ou, como bem aponta Telê no artigo citado, “Mais produtivo é ver *Macunaíma* confirmado n’*O Turista Aprendiz* e entendê-lo como uma espécie de Dionísio, cuja gestação continua na Amazônia.”²²

É certo que o Mário que encontramos a bordo e passeando nas cidades amazônicas onde desembarca é um Mário que oscila entre o intelectual e o turista, o que detesta viajar, o que abre seu diário descrevendo sua “consciência poética” que brinca com sua “consciência lógica” e cujas “reminiscências de leituras” o impulsionam a escolher uma bengala como objeto de defesa para a aventura que em breve começará, mesmo a contragosto, como faz questão de frisar em passagens aqui e acolá.

A partida de São Paulo, que marca o início da viagem em 7 de maio de 1927, traz a nota: “Não fui feito pra viajar, bolas! Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto. Entro na cabina, agora é tarde, já parti, nem posso me arrepender.”²³. Três meses depois, em 15 de agosto, o registro da chegada na Morada do Coração Partido, na Rua Lopes Chaves:

Enfim, pelas quatorze horas, são exatamente quatorze horas e onze minutos e doze segundos, na “minha” casa, com os “meus”, com a “minha” gente. Fecha bem a porta, Bastiana! Fecha a porta com chave, Bastiana! atira a chave na rua!²⁴.

Entretanto, como todo viajante que se preza, encontramos também um Mário turista que exalta as dificuldades e sufocos da viagem a fim de enaltecer a aventura e marcar, como brasileiro de verdade que é, o objetivo maior que o faz embarcar na viagem e que

22 Telê Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 98.

23 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 51.

24 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 197.

é expresso na fala do frei Diogo, o frade italiano que encontra no porto de Tonantins em 14 de junho: “Pra ser brasileiro precisa vir no Amazonas”²⁵.

Ser brasileiro, não paulista, é a condição no projeto de Mário que o leva a seguir adiante, com a consciência crítica de quem conhece mais do que ouvir falar, coletando informações sobre o Brasil real, como é a pretensão na segunda viagem etnográfica de 1928, embora com o mesmo enfado de “não fui feito pra viajar”, como afirma na Carta aqui já citada ao modernista mineiro Rosário Fusco, em 17 de janeiro de 1929: “viajando fico burro. A inteligência não reage, fica passiva, só recebendo, só recebendo.”²⁶

O certo é que essa ausência de controle provocada pela contemplação, “sem pensamentear”²⁷, dessa Amazônia até então conhecida de “ouvir falar” é, de certa, maneira, a hipérbole encontrada para definir como as “águas do turbido Amazonas” (nos versos de “Meditação sobre o Tietê”²⁸) deságuam no Mário que, com a “função de colhedor de coisas da nossa gente”, passa a usufruir da “evidência do mundo que viajou” (expressões dele nas crônicas do *Diário Nacional*, em 11/09/1932 e 05/12/1929²⁹, respectivamente). Essa explicação, de certa forma, ele mesmo fornece na carta que escreve a Alceu Amoroso Lima (o Tristão de Ataíde) em 06 de outubro de 1931:

329

25 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 101.

26 Carta citada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Por esse mundo de páginas. Em: Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 25.

27 Nota datada de 31/05/192. Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 72.

28 Mário de Andrade. *Meditação sobre o Tietê*. Em: *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 187.

29 Mário de Andrade. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 163 e p. 590.

A minha vontade de ser útil ao meu país [...], já que eu não podia ser útil politicamente, religiosamente, me levou a fazer estudos que inda não tinham sido feitos, a colher coisas que ainda não tenham sido colhidas.³⁰

Embora em seu íntimo deseje o sossego da Lopes Chaves, são, de fato, essas viagens feitas ao norte e nordeste do Brasil, e que têm início na viagem a Minas de 1925, que prepararão o Mário que assumirá o Departamento de Cultura do Estado de São Paulo pronto para lidar com um Brasil que vai além das fronteiras estaduais que cercam sua casa. A pesquisa que vinha desenvolvendo em torno de uma “língua brasileira” mostra-se cada vez mais necessária para o intelectual que via a possibilidade de elevação dessa língua ao patamar de uma língua capaz de circular também no meio literário. É o que explicam as professoras Telê e Tatiana:

A linguagem do diarista, decalcada no português cotidiano falado no Brasil, valida esse sofisticado equilíbrio de trapézio que se apura na transfiguração artística da hipérbole inerente à Amazônia, ao mesmo tempo em que embarca na mais desabalada fantasia. Engenho e arte, por intermédio das aliterações, da repetição de palavras, da enumeração sem vírgulas, trabalham a intensidade da emoção nascida das formas e cores, dos sons e perfumes. Nessa transfiguração, de modo semelhante à construção do espaço em Macunaíma, a floresta amazônica, onde estão árvores e pássaros de outros rincões do mundo, é “desgeografada”, conforme conceito nos prefácios do autor, demolindo fronteiras nacionais.³¹

A imagem que havia forjado para esse Brasil é posta em xeque, muito mais que sua aptidão para viajante de gabinete, posta à prova em meio ao calor que sufoca e embota os sentidos, mas que apontam para o que de fato importava em “ter estado ali”:

30 Lygia Fernandes. *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, p. 27.

31 Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Por esse mundo de páginas. Em: Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 39.

O que, a princípio diverte, mas acaba por infernizar, é a confusão das informações que a gente recebe sobre as coisas da terra, nem se acredita. Todos se propõem conhecedoríssimos das coisas desta sua pomposa Amazônia de que tiram uma fantástica vaidade improvável, “terra do futuro...”³²

“Terra do futuro”, expressão que bem marca essa “utopia amazônica” que atrai, ainda hoje, tantos olhares sobre essa região, lugar de onde escrevo, e que, em pleno século XXI, ainda é motivo de disputas e interesses e que em 2020, ano de pandemia, queimou como nunca³³, colocando a Amazônia novamente no centro de debates internacionais.

Discussões cada vez mais atuais, encerro este texto com a nota que Mário escreve no seu diário de 8 de junho de 1927 e que tanto diz não apenas sobre a Amazônia de hoje, mas sobre o Brasil de agora:

A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la. Pode lutar com a cultura e ser ao menos compreendido, explicado por ela. Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vitória ou compreensão. Ignorância é pedra: quebra. Cultura é vácuo: aceita. Semicultura? Essa praga tem a consciência da borracha: cede mas depois torna a inchar.³⁴

331

32 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 99.

33 Ver matéria veiculada em: <https://g1.globo.com/natureza/amazonia/noticia/2020/10/22/queimadas-na-amazonia-em-2020-passam-numero-de-todo-o-ano-de-2019.ghtml>

34 Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 99.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

_____. *O Turista Aprendiz*. 2. ed. Edição de texto por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

FERNANDES, Lygia. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e Anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d.

_____. *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Editôra do Autor, 1968.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona e FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015. P. 19-41.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

_____. (Org.). *Correspondência*. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, vol. 1.

Geografia real *versus* geografia imaginária: os romances geográficos franceses do vasto espaço amazónico (1860-1910)

Jean-Yves Puyo

Na linha dos geógrafos interessados que se interessam pelas relações literatura- imaginário geográfico (Berdoulay, Brosseau, Dupuy, Lézy, Rosemberg, entre outros), dedicamo-nos, mais particularmente, à redescoberta de um tipo de romance bem específico, a saber, o *romance geográfico*.

Segundo Matthieu Letourneux, este último constitui uma componente de um género literário mais vasto, o *romance de aventura*, que combina «[...] mudança de ambiente, acontecimentos arriscados (infortúnios) e imaginação romanesca. Estas três noções têm um papel fundamental cada uma do seu modo.»¹ As extremamente célebres *Viagens extraordinárias* de Jules Verne constituem o arquétipo do romance geográfico combinando um *maravilhoso exótico* (Todorov, 1970) com uma *narrativa poético-mítica* (Berdoulay, 1988), o conjunto resultando no que Lionel Dupuy nomeia o *maravilhoso geográfico* (Dupuy, 2009 – Dupuy, 2017). Porém, a par da grande figura de Jules Verne, considerada por Michel Tournier como «o maior dos escritores geógrafos»², foram numerosos os autores a explorar informação de tipo geográfica para plantar o quadro dos seus romances de aventura «exóticos», e mesmo coloniais.

Nas nossas pesquisas anteriores e em curso, defendemos a

1 Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010, 455 p. (p. 33).

2 Tournier Michel, «Jules Verne ou le génie de la géographie», prefácio da reedição da obra de Jules Verne, *La Janglada - Huit cents lieues sur l'Amazonie*, Monaco, Le Serpent à Plumes, 2005, p. 9.

ideia segundo a qual esta literatura de grande público teve um papel não desprezável no sucesso notável que conheceu a disciplina geográfica em França dos anos 1860 à Primeira Guerra Mundial. E tal como os escritos de Raymond Maufrais³ ou de Henri Charrière⁴ relativos à Guiana Francesa dos «Trinta Gloriosos», nós colocamos a hipótese de estes romances geográficos terem condicionado fortemente as representações francesas dos espaços amazónicos pelo menos até aos anos 1950, da mesma forma que, outrora, as narrativas de exploração dos *Crevaux* e outros *Coudreau* (Secreto, 2002; Puyo, 2013; Ferretti, 2017).

1. A ciência geográfica francesa da primeira metade do século XIX e o Brasil: uma quase *terra incognita*

Tal como o seu concorrente espanhol, durante muito tempo as autoridades portuguesas proibiram aos cientistas não nacionais o acesso à sua vasta possessão colonial sul-americana. Na verdade, durante a segunda metade do século XVIII, algumas expedições científicas importantes do tipo circum-navegação foram autorizadas a arribar temporariamente ao longo das costas brasileiras, como Bougainville, fazendo escala no Rio de Janeiro em 1767, ou ainda Lapérouse, em Santa Catarina, em 1785 (Gadenne, 2012). Podemos igualmente citar Charles-Marie de La Condamine, antigo membro da expedição científica dirigida pelo astrónomo Louis Godin, enviada ao Peru pela Academia Real das Ciências « [a fim de] medir três graus do meridiano ao equador »⁵ ; após a expedição, ele aproveita para

3 Raymond Maufrais, *Aventures en Guyane*, Paris, Julliard, 1952, 255 p.

4 Henri Charrière, *Papillon*, Paris, Robert Laffont, 1969, 511 p. Esta obra teve, desde a sua aparição, um enorme sucesso de edição, com quase 17 milhões de exemplares vendidos até hoje no mundo inteiro, dos quais 1 200 000 da única edição original editada pela Robert Laffont.

5 «O governo espanhol parece ter feito o melhor possível para facilitar o trabalho dos eruditos franceses, mas tomou igualmente a precaução de mandá-los seguir por dois oficiais de marinha espanhóis [...] quer seja para os vigiar como também para participar nas operações científicas.»

voltar do Peru descendo o curso do Amazonas até à foz, experiência épica da qual ele fará, em 1745, uma obra que foi durante muito tempo uma referência, pelo menos para os Franceses, quanto ao conhecimento geográfico do grande rio⁶. Porém, como o sublinhou em 1873 o geógrafo Louis Vivien de Saint-Martin (1802-1897), estes escritos de carácter científico de La Condamine representavam, de uma certa forma, uma exceção: desde os trabalhos do holandês Jean de Laet publicados em 1648, tinha passado mais de um século «[...] sem que nenhum trabalho, nenhum relato, nenhum livro digno de interesse apresentasse novas informações sobre o interior do Brasil e as suas populações»⁷. Mais tarde, os trabalhos da comissão mista de engenheiros geógrafos e de astrónomos espanhóis e portugueses, dirigida por D. José Solano, encarregue nos anos 1757-1758 de fixar as delimitações fronteiriças reconhecidas pelas duas potências coloniais rivais nos vastos confins das bacias hidrográficas do Amazonas e do Orinoco, conduziram à publicação em Madrid, em 1775, de um mapa da América meridional assinado por La Cruz Cano y Olmedilla (Lézy, 1998). Eles iniciaram igualmente nas diferentes províncias brasileiras, expedições de levantamentos geodésicos, de qualidades desiguais segundo Vivien de Saint-Martin, mas representando, no entanto, no plano da representação cartográfica, «[...] um enorme progresso

335

Roger Mercier, «Os Franceses na América do Sul no século XVIII: a missão da Academia das Ciências (1735-1745)», *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 56, n° 205, 1969, pp. 327-374 (p. 328).

6 «O pequeno mapa do curso do Amazonas que acompanha esta Relation será suficiente para fixar a imaginação do leitor, até que eu possa dar dele um maior & mais detalhado nas nossas Memórias, onde darei conta dos meios que empreguei para a construir.», Charles-Marie de La Condamine *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones*, Paris, Chez la veuve Pissot, 1745, p. XIV.

7 Vivien de Saint-Martin Louis, *Dictionnaire de géographie universelle*, Paris, Hachette, 1879, t. 1, p. 521.

no deserto absoluto do período anterior»⁸. No entanto, facto bem conhecido, são as vicissitudes da história mundial, ou seja as repercussões na América do Sul das guerras napoleónicas⁹, que abrirão o Brasil a novas missões de exploração vindas da Europa (Riaudel, 1991 ; Bertrand e Vidal, 2002 ; Secreto, 2002 ; Gadenne, 2012)¹⁰.

Os Franceses retêm nomeadamente a missão que foi confiada ao viajante-naturalista Auguste de Saint-Hilaire (1779-1833); de 1816 a 1822, ele dedicou-se à exploração dos Estados do sul (Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa-Catarina), levando para as coleções do Museu de História Natural de Paris quase 7000 espécies vegetais (Chevalier, 1930; Laissus, 1981; Secreto, 2002; Marcil, 2016). Deste episódio, ele publicou várias obras e artigos científicos, evidentemente sobre a flora mas também sobre a sociedade brasileira em geral (características geográficas, agricultura, comércio, administração, religião e costumes, «povos selvagens», etc.):

[...] não negligenciei nada para recolher os factos que podem, em outros relatórios, dar uma ideia justa de uma região assim tão

336

8 *Ibid.*, p. 522.

9 Em 1808, o exílio no Brasil da corte portuguesa (rei D. João VI escapando in extremis às tropas napoleónicas que tinham cercado Lisboa), que se prolongou até 1821, inicia a autonomia e, de seguida, a independência do Brasil, que se tornaria doravante um império dirigido pelo seu filho, D. Pedro I, coroado a 22 de outubro de 1822. «Uma grande mudança política gerou grandes mudanças no estado dos conhecimentos sobre o Brasil.» Ferdinand Denis, *Histoire géographique du Brésil*, Paris, imprimerie Bellemain, 1834, t.1, 108 p. (p. 12).

10 «O imenso território brasileiro atrai a investigação científica e a sua abertura faz emergir, entre as nações poderosas do momento, sonhos de exploração. Estes sonhos estão ligados ao desenvolvimento industrial e ao da ciência moderna: o solo brasileiro torna-se um reservatório de riquezas potenciais.». Clothilde Gadenne, *O Caminho da Civilização – reflexões em torno da percepção dos Índios do Brasil pelos viajantes franceses (1843-1906)*, tese de doutoramento, I. Muzart - Fonseca Dos Santos (dir.), Universidade Nanterre Paris Ouest La Défense, 2012, p. 79.

interessante. Não me cingi a seguir os caminhos frequentados, embrenhei-me nos lugares mais desertos, e estudei as tribos indígenas. Favorizado pelas autoridades locais, acolhido por todo o lado com hospitalidade e generosidade, pude ver tudo o que havia de notável, e reunir as informações mais preciosas¹¹.

Mesmo se, graças aos Bragança, o Brasil se abre ao mundo, nós constatamos, no entanto, que este movimento não se traduz, durante toda a primeira metade do século XIX, numa modificação sensível do conhecimento geográfico sobre este país acessível « ao público em geral » francês. Não tanto porque as classes cultivadas menosprezassem na altura a ciência geográfica, pelo contrário: neste país, como em toda a Europa, o retorno da paz e o relançar das grandes circum-navegações permitiram instalar as bases de uma época de ouro da geografia que marcará todo o século XIX. Resulta deste facto, entre outras coisas, a fundação em Paris, em dezembro de 1821, da primeira Sociedade de Geografia, ou seja, sete anos antes do seu *alter-ego* berlinense (a *Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*) e nove anos antes da *Royal Geographical Society of London* (Lejeune, 1993 ; Péaud, 2016); entre os seus primeiros membros (num total de 217) distinguimos naquela altura a elite do mundo científico francês tal como Cuvier, Laplace, Gay-Lussac ou ainda o famoso naturalista «americanista» Alexander von Humboldt. Estas «grandes» sociedades de geografia, de início instaladas nas capitais, fizeram escola posteriormente, com a criação durante o século XIX de sociedades de geografia locais nas grandes cidades do interior (no caso da França em Bordeaux, Lyon, Lille, Marseille, Nancy, Toulouse, etc., mas igualmente Rochefort)¹². A maioria delas editava boletins científicos, tal como a sua primogénita, a Sociedade de Geografia de

337

11 Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans la province de Rio de Janeiro et Minas Geraes*, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, t. 1, p. VIII.

12 Dominique Lejeune, *Les sociétés de géographies en France et l'expansion coloniale au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Histoire, 1993, 236 p. (p. 85).

Paris; aliás, nas páginas editadas por esta última, o Brasil revela-se pouco estudado, com menos de 20 artigos «de fundo» para todo o período de 1821-1873, o que é pouco, mesmo sabendo que os seus autores tinham sido escolhidos entre os grandes especialistas reconhecidos deste país¹³.

Em paralelo, aparece uma nova imprensa especializada de que é exemplo *Nouvelles Annales des Voyages, de l'Histoire et de la Géographie*, ou que abre amplamente as suas páginas ao progresso geográfico, mais precisamente às narrativas de viagens ou de exploração, como é o caso da *Revue des deux mondes* (1829). Na primeira citada, o seu fundador, o geógrafo Conrad Malte-Brun (1775-1826), propõe por exemplo, em 1826, uma longa síntese consagrada às florestas brasileiras baseando-se nas observações relatadas pelos naturalistas von Spix e von Martius¹⁴, e pelo viajante inglês Luccok. Aí ficamos a saber, por exemplo, que o aspeto das regiões florestais «[é] de uma magnificência da qual o europeu sedentário não poderá ter nenhuma ideia»:

Este carácter dominante resulta não somente das plantas majestosas que aí abundam, ou da variedade infinita que oferecem as suas formas, as suas cores, as suas folhas, as suas flores mas igualmente da atividade da força vegetativa que está presente em todo o lado

338

13 Edgar Adam de Bauve (explorador, nomeadamente da Guiana Francesa – Dupuy, 2012), visconde de Santarém (diplomata brasileiro), d’Avezac (um dos fundadores da Sociedade de Geografia de Paris), Amédée Moure (explorador que passou vários anos no Brasil – Gadenne, 2012), Emmanuel Liais (diretor do Observatório do Rio de Janeiro), doutor Pruner-Bey ou ainda o Abade Jean-François Durand (antigo missionário no Brasil),

14 Missionados pelos governos austríacos e da Baviera, eles realizam uma longa missão (de 1817 a 1821) que originou a publicação da obra *Reise nach Brasilien* (Munich, 1824, 3 vol.) consagrada a um quadro completo do Brasil (geografia, história natural, quadro da população, dados económicos, etc.).

[...] e que cobre cada tronco com a verdura das plantas parasitas, e as decora com as suas flores¹⁵.

Uma menção particular terá de ser feita à passagem dedicada às formigas, que supomos (e como o veremos mais abaixo), deve ter retido particularmente a atenção dos leitores:

É quase impossível, diz M. Luccock, ter-se uma ideia de flagelo mais insuportável do que o provocado pelas formigas, [as «de barriga branca »] fazem horríveis estragos por todo o lado onde passam dado que, à exceção dos metais, elas roem tudo e necessitam de poucos dias para destruírem as traves, a roupa, os bancos e todos os móveis de uma casa¹⁶.

Por sua vez, a *Revue des deux mondes* acolhe em 1862 um longo texto assinado por Elisée Reclus, futura imensa figura da geografia internacional, consagrado à colonização do Brasil. Como o autor ainda não tinha viajado para o Brasil, e apesar de toda a seriedade colocada na compilação dos melhores escritos da época (Ferretti, 2014), o texto veicula um certo número de representações que virão a inspirar prosas mais romanescas. Podemos citar, por exemplo, esta descrição de uma população ameríndia considerada «[como] bem feita para ser feliz, para saborear em toda a sua volúpia esta vida tropical tão fácil e tão doce! No Brasil, o mais pobre dos Índios não tem nada a invejar ao mais rico e não pensa em temer a miséria»¹⁷. Ou ainda uma natureza considerada como generosa e provendo «da forma mais ampla» às necessidades imediatas destes mesmos Índios e isso, sem necessidade do mínimo trabalho: “Num país onde os brancos consideram como principal título de nobreza

339

15 Conrad Malte-Brun, «Misturas históricas e geográficas – as florestas do Brasil », *Nouvelles Annales des Voyages, de l'Histoire et de la Géographie*, t. 2, 1826, p. 235.

16 *Ibid.*, p. 250.

17 Elisée Reclus, «O Brasil e a colonização», *Revue des deux Mondes*, 15 junho e 15 julho 1862, p. 941.

não ter braços, é bastante natural que os índios pretendam, graças à ociosidade, merecer a sua admissão na sociedade notável”¹⁸.

Mas de qualquer modo, e apesar das publicações diversas, o Brasil revela-se ser ainda, em meados do século XIX, um país massivamente desconhecido das elites intelectuais francesas. Para nos convenceremos, basta fazer o teste seguinte: nessa época, «a » grande fonte francesa dedicada ao conhecimento geográfico do mundo continua a ser a *Geografia Universal*¹⁹ de Conrad Malte-Brun, ou seja um quadro completo do conjunto do mundo. É necessário precisar que a sua obra foi reeditada «em contínuo» de 1810 a 1879, com pelo menos 33 edições diferentes, corrigidas, completadas e/ou emendadas por vários continuadores como Cortambert e Lavallée²⁰. Primeiro secretário da Sociedade de Geografia de Paris, Conrad Malte-Brun brilhou indiscutivelmente no seio da sociedade científica francesa (Broc, 1975 ; Godlewska, 1991). Por consequência, podemos considerar que o capítulo do seu *Précis de Géographie universelle* consagrado ao Brasil reflete significativamente a percepção que se tinha naquela época deste país longínquo; constituindo igualmente a primeira fonte de informação geográfica para a sociedade intelectual francesa da primeira metade do século XIX.

340

Porém, se analisarmos uma edição tardia, neste caso de 1853, a constatação efetuada revela-se «edificante»: as suas páginas dão

18 *Ibid.*, p. 942.

19 *Compêndio da geografia universal, ou Descrição de todas as partes do mundo, de um ponto de vista novo, baseado nas grandes divisões naturais do globo, precedido da história da geografia dos povos antigos e modernos, e de uma teoria geral da geografia matemática, física e política, e acompanhada de mapas, de quadros analíticos, sinóticos e elementares*, Paris, F. Buisson, 1810-1829, 8 vol.

20 Segundo Numa Broc, este incrível sucesso de edição explicar-se-á pelo facto «[que] até *Reclus*, parece que os geógrafos franceses, impressionados pela grandeza do monumento, tenham preferido adaptar Malte-Brun em vez de fazer uma obra original». Numa Broc, «Un bicentenaire: Malte-Brun (1775-1975)», *Annales de Géographie*, n° 466, 1975, p. 719.

relevo a lugares-comuns que recuam até aos séculos anteriores, compilados no passado pelo abade Prévost e reproduzidos, de seguida, por Jean-François de la Harpe cuja obra *Abrégé de l'histoire général des voyages* será reeditada em contínuo de 1780 a 1830²¹. Deste modo, podemos apropriar-nos de uma afirmação de Numa Broc segundo a qual «[...] em plena época romântica, os Franceses ainda «veem» o mundo [incluindo o Brasil] com os olhos do abade Prévost. »²² E com efeito, nesta mesma edição, as contribuições dos exploradores e outros viajantes-naturalistas europeus que percorreram o Brasil desde a abertura do país revelam-se pouco presentes. Por conseguinte, destacamos por ordem de aparição no texto o barão de Eschwege²³, os naturalistas von Martius, de Saint-Hilaire, de La Condamine, Swainson²⁴ e Mawe²⁵; e foi tudo o que encontramos... Efetuadas estas precisões, não nos surpreenderá o conteúdo das páginas brasileiras com representações antiquadas: vegetação exuberante, doçuras tropicais, riqueza dos solos, beleza dos lugares, «naturais» por vezes um pouco rústicos mas «hospita-

21 Um «compêndio» relativo, com 25 volumes de texto mais um atlas na edição de 1780... 341

22 Numa Broc, «Viagens e geografia no século XVIII», *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. 22, n°2, 1969, p. 141.

23 Geólogo e engenheiro das minas ao serviço dos Bragança, Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855) segue-os por ocasião da «grande mudança» para o Brasil, onde ele ficará de 1807 a 1821. «[...] vivendo há vários anos no meio de Minas, ele dá a conhecer aos Brasileiros, melhor que qualquer outro, as riquezas metálicas desta bela província, sendo este estado do interior quase ignorado em França.» Ferdinand Denis, *Histoire géographique du Brésil*, Paris, imprimerie Bellemain, 1834, t.1, 108 p. (p. 13).

24 William Swainson (1789-1855), naturalista inglês, fica no Brasil entre 1816 e 1818, e traz de lá estudos notados consagrados à vegetação, mas igualmente aos pássaros.

25 Mineralogista de origem inglesa, John Mawe (1764-1829) realizou várias explorações-prospecções à América do Sul, de 1804 a 1810.

leiros e francos», ou seja, de um certo modo, o paraíso original ao qual foi acrescentado o calor e as especiarias²⁶...

Permanência das representações dos séculos passados e ciência geográfica «deficiente»: em meados do século XIX, tudo contribuía para alimentar a imaginação dos nossos autores franceses de romances geográficos que tinham como quadro especial o vasto espaço amazónico.

2. O imaginário geográfico em auxílio da ciência: os romances geográficos do período 1850-1910

Por *imaginário* geográfico, entendemos «[...] o conjunto de representações, imagens, símbolos ou mitos vinculadores de sentido através dos quais uma sociedade (ou uma pessoa) se projeta no espaço»²⁷. Formidável vetor deste imaginário geográfico, o *romance de aventura geográfica* ou *romance geográfico* representa uma categoria distinta no seio do grande campo do romance de aventura baseando-se em códigos de escrita particulares, a saber:

342

26 «Todas estas admiráveis produções de um solo virgem reúnem-se para formar uma cena que encanta os sentidos e surpreende o espírito do Europeu» (p. 161) – «a doçura dos costumes, a delicadeza das mulheres contribuem também para que o Rio seja uma cidade onde a estadia seja das mais atrativas» (p. 168) – «Há muito luxo e moleza em São Paulo; a civilização aí é mais avançada e mais repartida do que nas outras cidades [...] As senhoras são célebres em todo o Brasil devido à sua beleza, à sua amabilidade e à nobreza dos seus modos» (p. 172) – «Em geral, os Sertanejos distinguem-se pela sua hospitalidade, a sua lealdade e a sua franqueza. Porém, como eles vivem, por assim dizer, isolados da sociedade [...] a faca tem um papel importante nas contendias que eles têm entre eles» (p. 178) – «As margens do Japurá são cobertas pela sombra das florestas cuja magnificência é testemunho da fertilidade do solo» (p. 182). Etc. Conrad Malte-Brun, *Géographie universelle ou description de toutes les parties du Monde – Amérique, Océanie, Paris, Administration des publications pittoresques*, 1853, t. 8.

27 Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo, «Introdução geral», in *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Dupuy L., Puyo J-Y. (dir.), Pau, Presses Universitaires de Pau, coll. Spatialités – 1, 2014, p. 21.

- a articulação de duas geografias, uma real e outra mais enraizada no imaginário;

- uma narrativa de tipo *maravilhoso geográfico* que permite a passagem de uma geografia a outra, combinando dois tipos de narrativas (*poético-mítica e maravilhosa exótica*);

- a inversão do cronótopo, com a passagem das ficções romanescas baseadas no *aqui-antigamente (romance histórico)* para as ficções romanescas baseadas no *longínquo-agora (romance geográfico)*;

- o papel da metáfora para contar o longínquo, o extraordinário, o imaginário;

- um discurso de possibilidade – enraizado no colonialismo – onde o homem pode afirmar-se face a uma natureza às vezes adversa.

Contudo, trabalhos recentes (Seillan, 2006; Letourneux, 2010; Puyo, 2011), mostram-nos que Jules Verne constitui de um certo modo a árvore que esconde a floresta, ou seja que a comunidade de autores de romances geográficos revela-se importante e diversa nas suas características. O nosso *corpus* abaixo, que não pretende ser exaustivo, limita-se aos romances que têm por quadro o vasto espaço amazónico, incluindo os confins do planalto das Guianas.

Autor	Título da Obra	Data da 1ª publicação	Localização
Émile Carrey	<i>L'Amazone – huit jours sous l'équateur</i>	1856	Amazônia - Contestado
Émile Carrey	<i>L'Amazone - Les métis de la savane</i>	1856	Amazônia - Contestado
Émile Carrey	<i>L'Amazone - Les révoltés du Para</i>	1857	Amazônia - Contestado
Émile Carrey	<i>Les aventures de Robin Jouet</i>	1864	Amazônia - Contestado
Alexandre Dumas père	<i>Un pays inconnu</i>	1865	Amazônia

Émile Carrey	<i>L'Amazone - La dernière des N'Hambahs</i>	1872	Amazônia - Contestado
Louis Bousse-nard	<i>Les Robinsons de la Guyane</i>	1881	Contestado
Jules Verne	<i>La Janglada</i>	1881	Amazônia
Wallut Charles	<i>Sur les rives de l'Amazone</i>	1882	Amazônia
Louis Bousse-nard	<i>Les chasseurs de caoutchouc</i>	1887	Guiana - Contestado
Armand Dubarry	<i>Les aventuriers de l'Amazone</i>	1890	Amazônia
Paul Bory	<i>Les chercheurs de quinquina</i>	1891	Alta- Amazônia
Louis Bousse-nard	<i>Le secret de Germaine</i>	1895	Guiana - Contestado
Louis Bousse-nard	<i>Le secret de Germaine</i>	1895	Guiana - Contestado
Mayne-Reid	<i>Les exilés dans la forêt</i>	1900	Amazônia
Pierre Maël	<i>Robinson et robinsonne</i>	1902	Amazônia - Contestado
Henry de Graffigny	<i>Les robinsons de l'Amazone</i>	1909	Amazônia
Raymond Villars	<i>Les colons de l'Île verte</i>	1903	Guiana
Louis Bousse-nard	<i>Bras-de-fer</i>	1910	Guiana - Contestado

No âmbito desta pequena pesquisa, decidimos deixar de lado os autores mais conhecidos e cuja obra «com espacialidade amazônica» já foi alvo de trabalhos – tal como evidentemente Jules Verne (Tournier, 2005; Dupuy, 2009 & 2013) mas igualmente Louis Bousse-nard (Chevrier, 1997; Collomb, 2001; Puyo, 2017), ou o capitão Haller de Mayne-Reid (Venayre, 2002; Letourneux, 2010), ou Pierre Maël (Letourneux, 2010; Puyo, 2017) ou ainda Alexandre Dumas pai (Riaudel, 1991) – para optarmos por apresentar (sucintamente) dois autores bem mais esquecidos, a saber Armand Dubarry e Émile Carrey. Na nossa opinião, os dois são plenamente

representativos desta corporação de «*folhetinistas sem glória*» que marca em França toda a segunda metade do século XIX, combinando, com a maior das liberdades nos seus escritos, «os cenários mais improváveis com os materiais emprestados das narrativas de viagens dos exploradores»²⁸.

3. Armand Dubarry, autor «multifacetado»

No caso deste autor, estamos perante «um fenómeno» e isto, por várias razões. Nascido em Lorient em 1836 e tendo morrido em Paris em 1910, Armand Dubarry colaborou durante todo este século, supomos em grande parte como *freelancer*, num número considerável de jornais e de revistas: *L'Italie*, *Le Pays*, *L'Opinion nationale*, *La Liberté*, *Le Figaro*, *La Gazette*, *L'Événement*, *Gil Blas*, *le Journal des débats*, *Le Constitutionnel*, *L'Illustration*, *Le Moniteur*, *Le Ralliement*, ou ainda *La Calotte*, célebre jornal anticlerical que, tal como o *Grelot*, *l'Assiette au beurre* ou *Père Peinard*, defendia uma linha editorial que se empenhava em criticar vivamente a aliança da espada e da cruz. Verificamos também a sua presença nas páginas da *Musée des familles*, revista na qual o jovem Jules Verne publicou uma das suas primeiras novelas (*Martin Paz. L'Amérique du Sud. Mœurs péruviennes*, 1852) mas igualmente nas do *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, semanário francês criado em 1877 por Maurice Dreyfous e Georges Decaux²⁹. Grande concorrente nos primeiros tempos, da revista *Le Tour Monde* (1857-1914), a carga romanesca das narrativas «exóticas», assinadas pelos grandes especialistas do género da época (Louis Bousсенard, Paul

345

²⁸ Camille Esmein, «À propos de l'ouvrage de Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial* (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIXe siècle», *Fabula*, em linha, informação publicada a 23 de fevereiro de 2006, <https://www.fabula.org/actualites/j-m-seillan-aux-sources-du-roman-colonial> [consultada a 14 de maio de 2021].

²⁹ *Le Journal des voyages* perdura até 1949, editado sucessivamente por Decaux, Taillandier, Doin e Larousse durante o seu período «próspero», correspondendo de 1877 a 1931.

Ivoi, Louis Jacolliot, Emile Moreau, etc.) e publicadas em folhetins, não será em nada compensada pela *Chronique des voyages et de la géographie* redigida por Jules Gros, efêmero presidente vitalício da República da Guiana independente, dita República de Cunani (Granger, 2011; Puyo, 2013).

Se nos basearmos no catálogo geral da Biblioteca Nacional de França, Armand Dubarry assina o seu primeiro romance destinado à juventude em 1869 a saber, uma aventura marítima (*Le roman d'un baleinier*), veia romanesca que ele cultivará em várias ocasiões. Seguir-se-ão nada menos do que cerca de vinte romances de aventuras para o público em geral, com títulos «prometedores»³⁰, aos quais se juntarão algumas obras com temáticas mais históricas. Por fim, convém assinalar que, a partir do início dos anos 1890, o autor vira as costas à literatura juvenil e começa a escrever para um público reservado apenas a adultos³¹; e, facto incrível, a totalidade da sua obra escapará às forcas caudinas do célebre índice do abade Louis Bethléem³².

346

30 Deste modo, por exemplo, *L'Alsace-Lorraine en Australie. Histoire d'une famille d'émigrants sur le continent austral* (1874), *Les Aventures d'un dompteur, d'un éléphant blanc et de deux pifferari* (1882), *Aventures périlleuses de Narcisse Nicaise au Congo* (1885), *Les Tueurs de serpents, aventures d'un officier français au lac Tchad* (1892), entre outros, no que diz respeito às editoras parisienses de segundo nível (Livreria académica Didier & cie - Dreyfous – Martin – etc.).

31 *Délire des sens* (1890), *Service des mœurs* (1890), *Les déséquilibrés de l'amour* (grande sucesso com nada menos do que 5 reedições), *Les flagellants* (1898), *Le plaisir sanglant* (1901) ou ainda *L'abbé écornifleur* (1902) que «interpela».

32 Relativamente, por exemplo, a Alexandre Dumas pai : «Do ponto de vista religioso e moral, Dumas apenas pede aos seus heróis que sejam cavaleirescos e generosos: em troca disso, eles podem entregar-se à devassidão, vingar-se, combater em duelo, matar-se, proferir blasfémias, gozar com o céu e o inferno... É nossa opinião que ao querer tudo, esta criança grande que era uma criança boa, fez, através das suas obras, mais mal do que o que ele alguma vez quis fazer ou imaginou.» Abbé Louis Bethléem, *Romances que devem ser lidos e evitados* – ensaio de classificação do ponto de vista moral dos principais romances e romancistas (1500-1928) com

Se Jean-Marie Seillan acusa Armand Dubarry de ser um cúmplice do colonialismo francês através das suas ficções (Seillan, 2009), este não é o caso (felizmente) de *Les aventuriers de l'Amazonie* publicado em 1890. A obra conta-nos os esforços feitos por um jovem engenheiro francês de 33 anos (?), Bernard Sylvain, com o intuito de instalar nas margens do Amazonas uma colónia agrícola. Todos os códigos da escrita do romance geográfico estão bem presentes. Assim, o texto é rico em parágrafos dedicados à apresentação da flora e da fauna locais, tal como esta passagem dedicada à *boiquira*, uma cascavel destilando o seu veneno fulminante:

Assim que eles a apercebem ou sentem o cheiro (ela exala um odor fétido), os pássaros, os mamíferos, do beija-flor à harpia feroz, do rato ao jaguar, fogem precipitadamente. O seu hálito é empestado e os seus movimentos são tão rápidos como o relâmpago»³³.

Do mesmo modo, a geografia real é mobilizada, por exemplo, com uma convincente descrição da foz do Amazonas³⁴, assim como a geografia imaginária. O perímetro de colonização escolhido é suposto ser fértil mas tão inóspito (répteis venenosos, grandes quantidades de mosquitos e ar miasmático) «[...] que nenhuma tribo indiana se instala lá.»! Felizmente, supõe-se que a ciência e o bom senso francês «dominem» as condições do meio. Deste modo, o herói projeta «purgá-lo dos seus hóspedes incomodativos» ao importar toda uma coleção de animais, a saber pássaros insetívoros vindos da Europa e de outros lugares, mas também «animais inimigos desde sempre das serpentes»: gato, porco, porco-espinho, papa-formigas, tamanduá, tatu «até mesmo o elefante, o mais colossal amador de formigas [cf. notas e indicações práticas, Paris, Edições da revista dos leitores, 1928 (10ième édition) p. 511.

33 Armand Dubarry, *Les aventuriers de l'Amazonie*, Paris, Jouvet et Cie éditeur, 1890, p. 184.

34 *Ibid.*, p. 29.

Malte-Brun] que, antes do período glacial [*sic*], vivia do norte ao sul do novo continente e prosperava na bacia amazónica»³⁵...

Mas infelizmente, dos 306 recrutados para o novo perímetro de colonização, um pequeno grupo de vadios (composto de um ex-ulano, um Inglês, um Grego, um Espanhol, um Belga e de um Francês «[...] que não tem pátria porque não tem honra»³⁶) vai urdir uma maquinação temível com o objetivo de desviar a atividade dos novos colonos para os lançar, no seu próprio interesse, à procura do Eldorado onde abundam – e é bem sabido – as minas de ouro e de diamantes ... No entanto, no final, depois de terem escapado aos bandidos, aos índios canibais e às suas flechas envenenadas com curare, e sobrevivido às febres perniciosas e outros perigos da floresta virgem – dos quais «nove espécies de mosquitos que encontramos na Amazônia»³⁷ –, tudo terminará bem, e o nosso herói dará o seu perdão aos imigrantes enganados: «Sob o impulso do seu chefe, *A Francesa* tornou-se uma colónia agrícola e industrial modelo, onde o bem-estar e a concórdia, produtos naturais da união, elegeram domicílio»³⁸. Fim.

348

4. Émile Carrey (1820-1880), o romance geográfico «patriótico»

Este autor de uma trilogia baseada na Amazônia bem como de uma narrativa de aventura curta inspirada em Robinson Crusóé, tem um perfil atípico relativamente a um escritor de obras para a juventude. Advogado de formação, podemos imaginar que é graças à situação de seu pai, Jean-Antoine Carrey, conservador da biblioteca da Câmara de Pares, que ele integra sob o reinado de Luís-Filipe o mesmo estabelecimento como adido. De seguida, em 1851, o ministério francês dos Negócios Estrangeiros confia-lhe uma longa missão visando defender

35 *Ibid.*, p. 9.

36 *Ibid.*, p. 25.

37 *Ibid.*, p. 255.

38 *Ibid.*, p. 255.

na América do Sul os interesses comerciais franceses; neste contexto, e após dois anos passados no Perú, ele desce em 1855 o Amazonas até Belém, experiência que dará origem a uma saga volumosa de quatro volumes,³⁹ bem como a um romance estritamente «guianense». De seguida, ele parte em 1857 para a Argélia para restaurar uma saúde que tinha sido alterada por essa missão sul-americana, e é autorizado a seguir em Cabília uma campanha militar, episódio ao qual consagrou uma obra que não tem nada de romance. Por fim, é eleito deputado de 1876 a 1880, com assento na Assembleia Nacional Francesa pelos republicanos moderados, até sua morte, súbita.

Os escritos de Émile Carrey apresentam todas as características próprias do carácter geográfico dos romances para a juventude, com a sua vegetação, fauna e tribos «exóticas»⁴⁰, e passagens didáticas, à imagem desta convincente apresentação da cabotagem entre a Amazónia e as Guianas, lugares antigamente já praticados pelo autor:

[...] para ir a Caiena, temos o costume de descer primeiro a Sul, bem abaixo desta cidade, de modo a entrar muito atrás na grande corrente do Amazonas que leva para norte. [...] Quanto a mim, vi um navio brasileiro ser arrastado para lá das ilhas da Salvação, quer dizer a vários nós ao largo das Guianas, por não ter costeado suficientemente de perto a margem⁴¹.

349

39 O primeiro volume da trilogia *L'Amazone* é uma narrativa de viagem que serve para instaurar o quadro geográfico dos 3 volumes seguintes, correspondendo esses a uma pura ficção.

40 «Por fim, cinco ou seis famílias de mulatos, mais negros que brancos, mas todos com nuances de Índio, como os meus hóspedes, completavam a colónia. Podíamos dizer destes últimos que, apesar da sua inteligência geralmente inferior à dos Índios puros, eles representavam no entanto a civilização através das necessidades, dos vícios, das pretensões, e sobretudo da presunção desmedida. É verdade que o branco – quer dizer nós – para dizer a verdade entre nós – somos razoavelmente construídos de presunção; mas um branco duplicado de um negro, é o ideal da presunção humana!» Emile Carrey, *Robin Jouet*, Tours, Alfred Mame et fils éditeurs, 1865, p. 350.

41 *Ibid.*, p. 49.

Porém, e como o sublinha justamente Danielle Dubois-Marcoïn, Emile Carrey sobressai por mostrar uma certa nostalgia «[...] *relativamente a uma conquista colonial não conseguida pela França*»⁴². É com efeito bem nítido através, por exemplo, deste ex-certo consagrado a uma apresentação da cidade de Macapá (margem esquerda do Amazonas) ao jovem herói do romance *Robin Jouet*, francês de nacionalidade: «Foram os seus pais que construíram estas muralhas. Em vez desse trapo verde [bandeira portuguesa] que cai em cima da plataforma, havia antigamente a bandeira da sua nação: aquela que se vê em Caiena. Não lhe incomoda, que já não seja o símbolo da sua tribo que ondula lá em cima?»⁴³.

De facto, o forte de Macapá foi realmente construído pelos portugueses em 1688, no seio de uma vasta zona territorial que na altura era reivindicada pela França, a saber *a França Equinocial*, ou seja a margem esquerda do Amazonas, da sua foz até ao Rio Branco. De seguida, as tropas francesas tomaram a cidade pelas armas em maio de 1698, destruindo-a antes de evacuá-la um mês mais tarde. E um século e meio mais tarde, o muito patriótico Émile Carrey propõe nada mais do que retomá-la desta vez aos brasileiros graças a uma aliança com as tribos ameríndias locais:

A sua tribo [os Franceses] e a deles [os Brasileiros] acabarão por se zangar, assim o espero; antecipe a desavença: se você quiser, em menos de oito dias, eu terei, no mato ou no rio, duzentos índios como os que você viu ontem. Nós tomaremos a fortaleza e a cidade; você é soldado, você colocará em cima do muro a bandeira do seu país, e os brasileiros não ousarão dizer o que quer que seja [...] restará apenas encontrar uma mão hábil para escrever esta bela página na história da nossa raça francesa⁴⁴.

42 Danielle Dubois Marcoïn, «De uma ilha à outra, no arquipélago dos romances de aventuras», in *Devenir adulte et rester enfant? Relire les productions pour la jeunesse*, I. Cani, N. Chabrol Gagne & C. d'Humières (eds), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 431.

43 Emile Carrey, *Robin Jouet*, op. cit., p. 462.

44 *Ibid.*, p. 472.

Na realidade, o problema territorial do dito Contestado franco-brasileiro foi felizmente resolvido pacificamente graças a uma decisão emitida pelo Conselho Federal Suíço, no dia 1º de dezembro de 1900 (Granger, 2011; Ferretti, 2017). As pretensões brasileiras triunfaram por completo, sendo a fronteira entre os dois Estados transferida muito mais para o norte, no Oiapoque, de onde não se mexeu até hoje. Este vasto território intermediário (ou *hinterland*), que se estendia desde a margem direita do Amazonas até o rio Oiapoque, e cuja demarcação fronteiriça não foi resolvida desde o Tratado de Utrech (11 de abril de 1713) até a arbitragem suíça, constituiu uma fonte de inspiração ideal para escritores em busca de exotismo, como Bousсенard.

Para concluir, esta pequena pesquisa permitiu-nos participar na redescoberta destes romances geográficos que, na sua época, tiveram um grande sucesso, simbolizado nomeadamente pelas reedições sucessivas das obras de um Louis Bousсенard até aos anos 1950 ou ainda de um Armand Dubarry em 2006! No entanto, o romance geográfico, tal como definido por nós precedentemente, virá a desfalecer, não com a morte de Jules Verne mas sim com a Primeira Guerra Mundial. O desenraizamento geográfico, «[...] que deveria marcar a imaginação dos leitores do final do século XIX e início do século XX, menos invadidos por imagens do que hoje em dia»⁴⁵, tinha passado de moda. Este primeiro conflito mundial marcou também o fim da idade de ouro das sociedades locais francesas de geografia, importantes vetores da corrente francesa colonialista e do exotismo, de que é exemplo o desaparecimento em 1914 da célebre revista francesa, *Le Tour du Monde*, após 57 anos de existência. A partir dessa altura, o «romancista geográfico» será ultrapassado pela figura do repórter e do escritor grande viajante, os Albert Londres, Morand, Gide, Monfreid, Malraux ou ainda Kessel (Venayre, 2002).

351

45 Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930, op. cit.*, p. 89.

Quanto ao conhecimento geográfico francês do Brasil, teremos de esperar pelos esforços combinados de Louis Vivien de Saint-Martin e de Élisée Reclus para ver esse país abandonar o estatuto de *terra incognita*. Deste modo, na sua *Nova Geografia Universal*, este último dedica ao Brasil 404 páginas; tendo em conta que a descrição da França (o país do autor) ocupa um volume inteiro de 960 páginas nos 19 da obra total, nós consideramos que o espaço dedicado por Élisée Reclus ao Brasil revela-se muito «lisonjeador».

No entanto, no último quarto do século XIX, as intenções geoestratégicas francesas estando viradas doravante da América Latina para o Extremo Oriente (Indochina) e a África negra, ao sabor das conquistas coloniais, constatamos uma certa perda de interesse pelo continente sul-americano, incluindo o Brasil. Este facto é muito nítido se nos debruçarmos, por exemplo, sobre os artigos publicados na revista *Le Tour du Monde*; fundada em 1860 pela importante editora francesa Hachette, ela dedica-se prioritariamente à publicação de longos textos relativos à exploração dos países desconhecidos, ilustrados pelas mais célebres gravuras da época. Entre 1860 e 1914, embora o continente americano seja tratado de forma abundante, o Brasil representa pouco mais do que 6,5% dos artigos, aparecendo apenas na terceira posição (8 artigos) empatado com a Argentina – sendo o México segundo com 9 artigos –, mas muito atrás dos Estados- Unidos (28 artigos).

REFERÊNCIAS

BERDOULAY, Vincent, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, 108 p.

BERTRAND, Michel, VIDAL Laurent, « Introduction : Les voyageurs européens et la redécouverte des Amériques au siècle des indépendances (fin XVIII^e – fin XIX^e siècle) », In *À la redécouverte des Amériques : Les voyageurs européens au siècle des indépendances*, Michel Bertrand et Laurent Vidal (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2002, 220 p. (p. 7-12).

BROC, Numa, « Un bicentenaire : Malte-Brun (1775-1975) », *Annales de Géographie*, n° 466, 1975, p. 714-720.

_____, « Les explorateurs français du XIX^e siècle reconsidérés », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 69, n°256, 1982, pp. 237-273.

BRZOSOWSKI, Jerzy, *Rêve exotique – images du Brésil dans la littérature française, 1822-1888*, Editions ABRY, Cracovie, 2001, 194 p.

CARREY, Emile, *Robin Jouet*, Tours, Alfred Mame et fils éditeurs, 1865, 491 p.

CHEVALIER, Auguste, « L'œuvre des voyageurs-naturalistes et du Jardin des Plantes depuis la Révolution jusqu'à nos jours », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, n°106 bis, 1930, pp. 480-498.

CHEVRIER, Thierry, « Le Globe-Trotter de la Beauce, Louis Bousse-nard », *Cahiers pour la littérature populaire*, hors série n° 3, 1997, 174 p.

COLLOMB, Gérard, « Sur la Guyane de Louis Bousse-nard – ethnographie et littérature populaire », *Le Rocambole*, n° 16, 2001, pp. 121-131.

DENIS, Ferdinand, *Histoire géographique du Brésil*, Paris, imprimerie Bellemain, 1834, t.1, 108 p.

DUBARRY, Armand, *Les aventuriers de l'Amazonie*, Paris, Jouvet et C^{ie} éditeur, 1890, 283 p.

_____, *Les Colons du Tanganika, présentation de Jean-Marie Seillan*, Paris, L'Harmattan, coll. Autrement mêmes, 2006, 219 p.

DUBOIS, Marcoin Danielle, « D'une île à l'autre, dans l'archipel des romans d'aventures », in *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, I. Cani, N. Chabrol Gagne & C. d'Humières Clermont-Ferrand (eds.), Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, 493 p. (p. 421-432).

DUPUY, Francis, *Les arpenteurs des confins – explorateurs de l'intérieur de la Guyane (1720-1860)*, Paris, CTHS, 2012, 292 p.

DUPUY, Lionel, *Géographie et imaginaire géographique dans les « Voyages extraordinaires » de Jules Verne : « Le superbe Orénoque » (1898)*, Thèse de Doctorat en Géographie, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Vincent Berdoulay et Jean-Yves Puyo (dir.), 2009, 331 p.

_____, «Les voyages extraordinaires de Jules Vernes ou le roman géographique au XIX^e siècle», *Annales de Géographie*, n° 690, 2013, p. 131-150.

_____, «Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne, 1869)», *Cahiers de Géographie du Québec*, n° 172, 2017, pp. 117-131.

_____, PUYO, Jean-Yves (2014). «Introduction générale», in *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo (dir.), Pau, Presses Universitaires de Pau, coll. Spatialités – 1, 2014, 427 p. (p. 21-28).

FERRETTI, Federico, *Elisée Reclus, pour une géographie nouvelle*, Paris, CTHS, 2014, 447 p.

_____, «A new map of the Franco-Brazilian border dispute (1900)», *Imago Mundi, the International Journal for the History of Cartography*, 67 (2), 2015, p. 229–242.

354

_____, «Tropicality, the unruly Atlantic and social utopias: the French explorer Henri Coudreau (1859-1899)», *Singapore Journal of Tropical Geography*, Wiley, 2017, n° 8, p. 332-349.

GADENNE, Clothilde, *Le Chemin de la Civilisation - réflexions autour de la perception des Indiens du Brésil par les voyageurs français (1843-1906)*, thèse de doctorat, I. Muzart - Fonseca Dos Santos (dir.), Université Nanterre Paris Ouest La Défense, 2012, 589 p.

GARCIA, Mireille, « Peuples et territoires indigènes dans les romans de Milton Hatoum : une écriture de l'oubli », *ELOHI*, 8 | 2015, en ligne, <http://journals.openedition.org/elohi/893> [consulté le 12 mars 2021]

GODLEWSKA, Anne, « L'influence d'un homme sur la géographie française : Conrad Malte-Brun (1775-1826) », *Annales de Géographie*, n° 558, 1991, p. 191-206.

_____, *French geographic science from Cassini to Humboldt*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, 444 p.

GRANGER, Stéphane, « Le Contesté franco-brésilien, enjeux et

conséquences d'un conflit oublié entre la France et le Brésil », *Les Cahiers d'Outre-Mers*, n° 372-373, 2° semestre 2011, p. 157-177.

HUERTA, Mona, « Le voyage aux Amériques et les revues savantes françaises au XIX^e siècle », 2007, en ligne, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00156565> [consulté le 12 mars 2021]

HURET, Jean Etienne, *La revue Le Tour du Monde 1860-1914, étude d'ensemble et tables*, Paris, éditions Les Fiches bibliographiques, 1996, 147 p.

JAHIER, Bernard, « L'apologie de la politique coloniale française dans la littérature pour la jeunesse avant 1914 : un soutien sans limites ? », *Strenæ*, 3 | 2012, en ligne, <http://journals.openedition.org/strenae/503> [consulté le 16 janvier 2018]

(de) LA CONDAMINE, Charles-Marie, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones*, Paris, Chez la veuve Pissot, 1745, 239 p.

LAISSUS, Yves, « Les voyageurs naturalistes du Jardin du roi et du Muséum d'histoire naturelle : essai de portrait-robot », *Revue d'histoire des sciences*, t. 34, n° 3-4, 1981, pp. 259-317.

LEJEUNE, Dominique, *Les sociétés de Géographie en France et l'expansion coloniale au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, 236 p.

LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010, 455 p.

355

LEZY, Emmanuel, « France-Brézil : histoire d'une merveilleuse rupture », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 28/29, 1998, p. 69-91.

_____, *Guyane, Guyanes - une géographie "sauvage" de l'Orénoque à l'Amazone*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 2000, 347 p.

MALTE-BRUN, Conrad, « Mélanges historiques et géographiques - les forêts du Brésil », *Nouvelles Annales des Voyages, de l'Histoire et de la Géographie*, t.2, 1826, p. 235-251.

_____, *Géographie universelle ou description de toutes les parties du Monde – Amérique, Océanie*, Paris, Administration des publications pittoresques, 1853, t. 8, 453 p.

MARCIL, Yasmine, « Le voyage au Brésil de Saint-Hilaire dans les *Nouvelles Annales des voyages* », in *Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) : un botaniste français au Brésil*, Denis Lamy et al. (dir.), Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019, 607 p. ; p. 270-297

MERCIER, Roger, « Les Français en Amérique du Sud au XVIII^e siècle : la mission de l'Académie des Sciences (1735-1745) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 56, n° 205, 1969, pp. 327-374.

OUTERRINHO, Maria de Fátima, « À partir de la paire France-Brésil, réflexions sur la contribution de la littérature de voyages pour la construction d'imaginaires géographiques », *Intercâmbio*, vol. 12, 2019, p. 194-202.

PEAUD, Laura, *La géographie, émergence d'un champ scientifique. France, Prusse et Grande-Bretagne*, Lyon, ENS Éditions, 2016, 280 p.

POTELET, Jeanine, *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français 1816-1840*, Paris, L'Harmattan, 1993, 426 p.

PUYO, Jean-Yves, « La République fantasmée de Counani : une histoire digne d'un roman (géographique) », in *Alrededor de la obra de Julio Verne – escribir y describir el mundo en el siglo XIX*, M. P. Tresaco (dir.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 171 p. (p. 119-144).

_____, « La Guyane française et les romans géographiques : Bousсенard, Maël et alii (1850-1920) », in *Littérature et sociétés coloniales (1850-1960)*, Jalabert L. (dir.), Paris, Les Indes Savantes, 2017, 104 p. (p. 85-103).

_____, « Henri Coudreau et la question du Contesté franco-brésilien – l'exploration de 1883-1884 », in *Dialogues France-Brésil - Circulation, représentations, imaginaire*, Martin E. V., Kermele N., Chaves de Mello M. E., Jobim J. L. (dir.), Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2018, 480 p. (p. 37-53).

RECLUS, Élisée, « Le Brésil et la colonisation », *la Revue des deux Mondes*, 15 juin et 15 juillet 1862, p. 930-959 et 375-414.

_____, *Nouvelle géographie universelle – Amérique du Sud*, Paris, Hachette, 1894, tome XIX,

RIAUDEL, Michel, « Littérature et représentation de l'Amazonie en France », in *Images réciproques du Brésil et de la France*, S. Parvaux, J. Revel-Mouroz (dir.), Paris, Éditions de l'IHEAL, 1991, p. 147-161.

SEILLAN, Jean-Marie, *Aux sources du roman colonial (1863-1914) - L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2006, 512 p.

_____, « Le gore colonial. Aspects du corps supplicié dans la littérature d'aventures africaines à la fin du XIX^e siècle », in *Corps saccagés : une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*,

Frédéric Chevaud (dir.), Rennes, PUR, 2009, p. 263-275.

(de) SAINT-HILAIRE, Auguste, *Voyages dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, Paris Grimbart et Dorez, 1830, 476 p.

ROSEMBERG, Murielle, «Une exploration de la ville avec la littérature. Contribution méthodologique», in *Représenter l'urbain: apports et méthodes*, Breux S., Collin J.-P., Gingras C., (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Laval, p. 147-170.

SECRETO, Maria Veronica, «Voyageurs des frontières: les regards portés sur l'Argentine et le Brésil pendant le XIX^e siècle», in *À la redécouverte des Amériques: Les voyageurs européens au siècle des indépendances*, op. cit., p. 223-236.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 192 p.

TOURNIER, Michel, « Jules Verne ou le génie de la géographie », préface de la réédition de l'ouvrage de Jules Verne, *La Janglada - Huit cents lieues sur l'Amazone*, Monaco, Le Serpent à Plumes, 2005, p. 9-22.

VENAYRE, Sylvain, «la Belle époque de l'aventure (1890-1920)», Revue d'Histoire du XIX^e siècle, 24 / 2002, en ligne, <https://doi.org/10.4000/rh19.371> [consulté le 10 mai 2021]

VIDAL, Laurent, «Ferdinand Denis, observateur de la société brésilienne (1816-1837)», in *À la redécouverte des Amériques: Les voyageurs européens au siècle des indépendances*, op. cit., p. 237-252.

VIVIEN DE SAINT-MARTIN, Louis, *Dictionnaire de géographie universelle*, Paris, Hachette, 1879, t. 1, 850 p.

Tradução: Ana Ferreira de Souza

O medo sob trilhos: a presença do medo nas obras *O Romance da Madeira-Mamoré*, de Barros Ferreira, e *Mad Maria*, de Márcio Souza

Sonia Maria Gomes Sampaio
Mara Genecy Centeno Nogueira

I

Historiadores, geógrafos, psicólogos e cientistas sociais, a exemplo de Delumeau¹, Duby², Tuan³ e Martins⁴, pesquisaram sobre o medo, tema que sempre esteve presente na história da humanidade. Como diz Tuan⁵ (2005), os medos são subjetivos e se apresentam de forma diferenciada entre os indivíduos.

Segundo Sadlier⁶, na Amazônia, os medos foram tecidos por cronistas e viajantes, para engrandecer seus relatos e ajudar os responsáveis pelas expedições a receberem os louros por sua coragem em combater indígenas e demais perigos encontrados ou garantir grandes recompensas àqueles que fizessem chegar ao rei as boas novas referentes às terras descobertas. Os medos foram valorizados em crônicas, relatos e documentos históricos, dentre outras formas de registro, gerando imagens distorcidas da Amazônia e do lugar que seria denominado Porto Velho, durante a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (E.F.M.M.). Relatos como

1 Jean Delumeau. História do medo no Ocidente. 3ª ed. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

2 George Duby. *Ano 1000, Ano 2000*: na pista de nossos medos. São Paulo: UNESP, 1999.

3 Yi-Fu Tuan. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNESP, 2005.

4 José de Souza Martins (Org.). *(Des)figurações*: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole. São Paulo: Hucitec, 1996.

5 Id. Op. Cit.

6 Darlene J. Sadlier. *Brasil Imaginado* – de 1500 até o presente. São Paulo: EDUSP, 2016.

o de Neville Craig⁷, engenheiro norte-americano que trabalhou na ferrovia, exaltam as paisagens difíceis e assombrosas com que os trabalhadores da linha férrea teriam que lidar.

Transitando na constituição dessas paisagens, este artigo versa sobre os medos fabricados a partir da construção da E.F.M.M., analisando duas obras literárias: i) *O Romance da Madeira-Mamoré*, de Barros Ferreira (1963)⁸, que se passa no final do século XIX, nas primeiras tentativas de construção da Madeira-Mamoré; ii) *Mad Maria*, de Márcio Souza (1980)⁹, ambientado no início do séc. XX, período correspondente à conclusão da linha férrea (1907-1912). Essas obras trazem a presença contundente do medo, aqui tomado como categoria de análise e eixo movente nas duas narrativas. Embora sejam diferentes, os medos se inter-relacionam e geram efeitos díspares nas personagens.

Nessas duas obras, o medo está ligado às paisagens físicas e psicológicas vivenciadas pelas personagens, que narram suas experiências. Vale lembrar que a E.F.M.M. visava proporcionar à Bolívia o escoamento da produção, sobretudo da borracha. Após a Guerra do Pacífico, a Bolívia ficara sem saída para o mar e as vias fluviais dos rios Guaporé, Mamoré e Madeira tinham trechos encachoeirados, impossíveis de navegar. Revestido por um rio caudaloso e barrento e uma densa floresta, o cenário construído nos romances não foi o de afeto a esse lugar.

O medo foi elemento importante para a invenção da Amazônia e contribuiu para compor paisagens assombrosas durante a construção da E.F.M.M., entre as primeiras levadas de trabalhadores. Assim, é necessário perceber as engrenagens que movimentaram as

7 Neville B. Craig. *Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. São Paulo: Nacional, 1947.

8 Barros Ferreira. *O romance da Madeira-Mamoré*. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

9 SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. 7ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1980.

narrativas que ajudaram a inventar a Amazônia e aguçar o medo nos homens que chegaram, no final do século XIX e início do século XX, para a construção da ferrovia.

Os medos instituídos na Amazônia estão ligados a dois tipos de saberes: o do nativo e o do colonizador. O primeiro, de tradição oral, originária dos sujeitos das florestas, fundamentado no vivido, ligado aos seres encantados, defensores das matas e rios, que ditam as regras para caçar e pescar, por exemplo. Esses seres são tidos como reais, defendem o território que alimenta e faz viver os amazônidas. O segundo, de tradição escrita, se vincula à ideia de que, como diz Warner¹⁰, o “mundo pode ser recriado segundo a imagem do desejo”. A escrita fez circular na Amazônia personagens ligados a mitos clássicos, como o das Amazonas, apresentadas nos relatos de viagens à imagem e semelhança das mulheres aguerridas que viviam às margens do rio Termodonte, no mar Negro, também denominadas Amazonas.

360 A Amazônia é, também, inventada pela perspectiva do medo: o medo do “Outro”, do diferente, do que é decifrado sem considerar as singularidades culturais. Desenham-se, então, cenários que transformaram a Amazônia em um grande teatro, onde o medo se tornaria um dos dispositivos de controle. Para o colonizador, a religião foi um mecanismo de imposição do medo, uma vez que o “novo Deus” separava os bons e os maus selvagens ou, mais precisamente, quem era descendente de Adão e Eva. O medo que o nativo causava aos colonizadores, por outro lado, amparava-se na mitologia pagã. A cosmogonia indígena apresentava as florestas e os rios como cenários de onde emergiam seres encantados, protetores da Amazônia. As sociedades nativas, consideradas bárbaras, assustavam o colonizador com os ditos “atos de selvageria”.

10 Marina Warner. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Ao analisar as mitologias cristãs e ameríndias, Frank Lestringant¹¹ ressalta que as invenções dos dois mundos – velho e novo – foram permeadas de medos invisíveis, em que Deus e deuses/seres encantados puniam os que não se enquadravam em suas lógicas. Desde o período colonial, os colonizadores utilizaram o medo como mecanismo de sujeição de colonizados; as sociedades indígenas, por sua vez, o utilizavam como estratégia para conter o processo colonizador. Na Amazônia, esses medos são expostos nas narrativas contadas em noites de lua cheia; no respeito ao entrar nas florestas e rios; não caçar ou pescar aos domingos, para não perturbar os encantados, bem como não caçar ou pescar em dias santos.

Veyne¹² demonstra que, bem antes da chegada dos europeus, o medo já se constituía nas Amazônias como forma de controle social, estabelecendo normas de condutas e práticas comuns. Medo e colonização constituem uma espécie de simbiose: é impossível a colonização ser desagregada do medo. Na América do Sul e na Amazônia, em especial, não faltam escritos que testemunhem essa afirmativa.

II

Considerando a construção da E.F.M.M., narrativas orais e obras literárias sobre a Amazônia revelam diversos tipos de medo, como é o caso dos dois romances ora analisados. Essas obras correspondem a temporalidades diferentes, embora descrevam o mesmo fenômeno: a implantação da modernidade na selva, via estrada de ferro. Os lugares inicialmente apontados nesses romances são a Vila de Santo Antônio, primeiro local escolhido como porta de entrada para a construção da ferrovia, e um antigo porto de canoas. Esse porto deu origem ao complexo ferroviário, mais tarde à cida-

11 Frank Lestringant. « À espera do Outro ». In: Adauto Novaes (Org.). *Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

12 Paul Veyne. *Como se escreve a História*. Brasília: UNB, 1998.

de planejada da ferrovia e, finalmente, à cidade de Porto Velho. O ambiente era a desconhecida selva amazônica e o medo dá a tônica às duas narrativas.

Há vários tipos de medo: o mítico/místico, o concreto, o abstrato e o social, mas o principal é o medo do desconhecido, que simboliza a morte. Os medos criam o natural e o sobrenatural. Os romances em evidência estão recheados de situações em que as personagens demonstram o medo como fragilidade e/ou força na condição humana.

No capítulo inicial de *O Romance da Madeira-Mamoré*, de Barros Ferreira, o engenheiro Neville diz à noiva Gertie que fora convidado por Church para trabalhar em um lugar distante, na América, e a noiva retruca que podia ser muito perigoso; em *Mad Maria*, de Márcio Souza, a cena inicial mostra o médico Finnegan lutando com escorpiões e formigas, perguntando-se a quantos horrores seria apresentado. O medo dominava aqueles homens antes, durante e depois que chegavam às terras amazônicas.

362

Chegando ao lugar que hoje é Porto Velho, os trabalhadores eram impactados pelo cenário inóspito, grandioso e desconhecido em termos de costumes, crenças e por tudo o que se escondia na floresta. O primeiro medo estabelecido é o mítico/místico: se ali era o inferno, as mazelas e perigos causados pelo inimigo mítico deviam habitar aquele lugar, que trazia uma relação com o feminino, com o diabólico, pois feminina é a floresta e dela sempre se teve medo: do sorriso, da astúcia e do sentido do pecado atribuído às mulheres. A floresta varia de mãe acolhedora a devoradora de homens.

Marilena Chauí¹³ analisa o que o medo significa e do que se tem medo, valendo-se do pensamento filosófico de Espinosa, passando pelas poéticas de Drummond, chegando às narrativas

13 Marilena Chauí. « Sobre o medo ». In: Aduino Novaes (Org.). *Os Sentidos da Paixão*, São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1987.

de Guimarães Rosa, versando quase sempre pelos muitos medos humanos. A autora diz que:

O alto celestial que nos vigia, o baixo infernal que nos espia. *Paradiso* das esferas ascendentes, glória já esquecida dos longínquos círculos cadentes, *Inferno*, abandono de toda esperança. A esquerda, “o outro lado do lado”, *kelippah*, concha cabalística das trevas, morada feminina; sinistro lado do mau agouro, onde Boheme depositou a mão irada do Senhor e, como no Credo, colocou à sua direita o implacável Juiz dos vivos e dos mortos que há de proferir a sentença final. A encruzilhada sempre fatídica. O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins, inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo.¹⁴

Na obra de Barros Ferreira, encontra-se o medo causado pelo cenário externo:

[...] Floresta medonha, devoradora de vidas! Fica-te, maldita comedora de homens. Tuas árvores têm raízes sedentas de sangue. os troncos comem até os ferros das cruzes das sepulturas. Fica-te, maldita! Um dia pagarás tudo. Com ferro e fogo! Pagarás tua crueldade, ó monstro terrível, que farfalhas, rindo das criaturas! Pagarás tua feroz hostilidade ao gênero humano.¹⁵

363

Na obra de Márcio Souza, o medo é a soma do externo conjugada às angústias da existência, é psicológico:

Finnegan sabia que mesmo os horrores precisavam ser comedidos para ganharem credibilidade, mas para aquela terra a imaginação humana parecia ter destinado um conjunto tão vasto de perigos e ameaças, que ele tinha tomado isto como sinal de que algum tipo

14 Marilena Chauí. Op. Cit., p. 33.

15 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 99.

de mistério estava sendo escondido por esta espécie de cortina de exageros.¹⁶

O medo místico/mítico e a presença do feminino são metaforizados pela floresta e pelos seres míticos e humanos, nesse caso os indígenas:

[...] a turma chefiada por O'Hara recuou, tomada de pânico. Pendente de uma árvore, que pretendiam derrubar, bamboleava-se uma serpente enorme, como nunca tinham visto igual. Parecia um tronco movente. Escorreu ao longo da árvore e alongou-se sobre o solo em movimento lentos, a cabeça erguida, silvando agressividade. Era realmente imensa, mas o medo a fez parecer ainda maior.

[...] O réptil avançou com os sinuosos e rápidos movimentos de todas as serpes

[...] À parada repentina do réptil seguiu-se uma explosão de rôscas. O enorme corpo vibrou, projetando-se de encontro a uma árvore inclinada, que lhe ficava próxima, enrodilhou-se como flexível mola de aço. [...] Por deus que não acredito nos meus olhos!¹⁷

[...] Harold sentiu que havia alguma coisa estranha acontecendo dentro da tenda, ele ouvia ruídos. [...] você ouviu? O quê? Um ruído na tenda. Deve ser impressão minha. Está com medo? [...] Medo? Taí uma coisa que eu nunca deixo de sentir, Medo de quê? Não sei, de tudo.

[...] Alguma coisa se moveu lá dentro, alguma coisa muito ágil, pois, assim que pressentiu a aproximação, escapou e desapareceu no breu da noite.¹⁸

Os dois romances marcam situações e espaços de explícita manifestação do medo, destacando os elementos físicos e emocionais. A serpente não era apenas uma serpente amazônica, mas aquela

16 Márcio Souza. Op. Cit., p. 11.

17 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 45.

18 Márcio Souza. Op. Cit., p. 50.

que fizera a humanidade cair nos vícios. Tudo tomava proporções maiores do que realmente era no grandioso cenário desconhecido.

Afora o medo místico, há o medo concreto, que determina relações sociais cotidianas, principalmente as de trabalho, e alerta quando tudo parece calmaria. A rotina dos trabalhadores era fazer crescer a ferrovia, cada grupo de homens desempenhando sua função. No entanto, conforme Bauman¹⁹, há uma espécie de segregação voluntária, que culmina em crimes, por vezes violentíssimos, resultantes de discursos que enveredam pela discriminação, reforçando preconceitos e referendando uma luta desigual entre as pessoas de classes diferentes e de grupos marginalizados. Um exemplo pode ser observado em *Mad Maria*, em uma luta corporal entre barbadianos e alemães porque um indígena furtou a camisa de um alemão e este culpou os barbadianos:

Os alemães estabeleceram uma maligna atenção especial pelos trabalhadores barbadianos. Inexplicavelmente sentem ódio pelos negros barbadianos, assim como poderiam odiar os chineses, os espanhóis, ou qualquer das outras nacionalidades e raças representadas ali. Collier não via nenhum mal nesse ódio, os alemães que se fodessem, mas não podia permitir que isto interferisse no andamento da obra. Da parte dos barbadianos havia apenas uma indiferença hostil, eles mantinham um sentimento gregário, defensivo, ao lado da impossibilidade de compreender o ódio dos alemães. Homens experientes, os barbadianos jamais compreenderiam inteiramente a preconceituosa predileção devotada a eles pelos alemães. Procuravam não se envolver pelos insultos e provocações, mas os alemães eram grosseiros. Um trabalhador alemão, emporcalhado da lama onde se encontra atolado até a cintura, está dizendo que quando voltar para a sua terra terá um negócio lucrativo para explorar. [...] Por isso não ouviu quando o emporcalhado alemão disse ao outro que iria

365

19 Zygmunt Bauman. *Medo líquido*. 1ª ed. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

abrir um bordel de negras amestradas e que saberia escolher as negras mais experimentadas entre as mães dos barbadianos. Quando Collier se afastou os alemães começaram a utilizar um inglês estropiado que era para os barbadianos entenderem o que eles estavam dizendo. Mas os barbadianos não pareciam nem um pouco impressionados com as bravatas deles e estavam colocando calmamente o trilho no chão. Um alemão mais baixo, com as calças rasgadas e um trapo envolvendo os ombros, olhos azuis aguados, mas cheios de ódio, fala alto para ser ouvido.

— Ninguém me tira da cabeça que não são ladrões. [...] Esses negros sujos, foram eles que entraram em nosso alojamento e me roubaram.

[...] Paguei um dólar e meio e agora ela sumiu. Foram esses negros, só pode ser.

Os barbadianos agora observam cautelosamente a movimentação dos alemães, estão bem próximos de onde depositaram o trilho e falam sem que ninguém perceba.

— O que há com eles? — pergunta um barbadiano, incrédulo frente a carga de ódio que chega até ali vinda do pequeno aglomerado de alemães.

— Sabe lá, eles enrolam muito a língua, é difícil entender o que eles querem.

— Então os negros afanaram a tua camisa.

— Ontem à noite, de manhã eu encontrei as minhas coisas mexidas, a mala arrombada.

— Quando me contrataram para fazer esse trabalho, não me avisaram que teríamos negros fazendo o mesmo serviço.

— Oito mil-réis por dia, para agüentar negro ladrão, é pouco.

— Olha lá como eles estão nos olhando. — O alemão vira-se para os barbadianos e grita:

— O que foi, macacos?

— Estão rindo de nós, de mim. Existem terras em que negro sabe o seu lugar. Eu já trabalhei na África, no Togo, numa fazenda de cacau.²⁰

A segregação voluntária resulta do medo que se tem do outro como saqueador. Grupos que chegaram à Amazônia na mesma situação, se sentem no direito de não apenas expropriar a terra amazônica, mas também de expropriar o outro estrangeiro da sua conduta moral, crenças, costumes e práticas.

O medo é subjetivo, ligado à vivência: cada pessoa possui uma forma singular de experienciá-lo e muitos gatilhos podem despertá-lo. Talvez o medo seja o primeiro sentimento dos seres animados e o que os mobiliza, em situação de perigo. O medo abstrato é associado mais diretamente à subjetividade e está presente em sensações e atitudes não vivenciadas, sugeridas a partir da vivência de outros, diferentemente do medo objetivo/concreto, em que o sujeito vive a situação. Logo, o medo abstrato/subjetivo se constrói nas emoções e é fruto de imaginações, desejos, angústias e suposições.

Na obra *O Romance da Madeira-Mamoré* fica clara a noção de medo abstrato, no primeiro capítulo, quando Neville comunica a Gertie que ficará dois anos trabalhando no norte do Brasil, na E.F.M.M, e ela demonstra preocupação com o clima e as adversidades que o noivo poderia encontrar:

[...] Fiquei bem satisfeito por esta oportunidade.

[...] Falam muito mal do clima! [...] Ora, querida! se a gente acreditar em tudo o que contam não se sai de casa.

[...] Eu preferia que você não se fosse arriscar tanto por minha causa! Estive consultando o atlas. Você vai para uma região mal conhecida, cheia de lendas e de perigos! É esse o meu medo!²¹

20 Márcio Souza. Op. Cit., p. 17-20.

21 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 3.

Os italianos demonstram esse sentimento quando chegam a Santo Antônio. Pensaram que, apesar de ser uma terra longínqua, a experiência não seria tão dolorosa, mas, ao chegarem, questionaram o motivo de um outro grupo ter recuado, se havia esperança de voltarem todos ricos para suas terras. Então, começaram a temer o que lhes aguardava:

[...] O pessoal da “Amazon Navigation” que esteve aqui na semana passada, contou-nos muita coisa. Já nos preveniram. Ninguém quer subir êste trecho do rio Madeira. E sabem por quê? Esta é terra de maleita maligna. Por isso, Santo Antônio foi abandonada há muitos anos. Essa a razão da partida dos ingleses. Eles não eram, nem melhores, nem piores do que nós. Foram apenas, mais prudentes.²²

368 O medo de uma experiência não vivida, como a de Gertie e a dos italianos, se dá pelo fato das emoções serem inerentes à natureza do homem e não haver distinção entre o que é vida pessoal e atividade de trabalho. O medo abstrato/subjetivo imobiliza o indivíduo de tal modo que não consegue romper com a situação, por não se sentir capaz de encarar o desafio. Assim, seduzidos pela oportunidade e na esperança de ficarem ricos, os homens acreditaram na fábrica de ilusões da E.F.M.M. Porém, não alcançaram seus objetivos por medo de encarar a floresta e nela ficarem plantados definitivamente.

O medo não se alicerça apenas no emocional ou nas crenças católicas, como na Idade Média, mas tem natureza diversa e mutável, pois foi historicamente construído, ensinado e internalizado de formas distintas em cada meio social. É um sentimento que todos conhecem e sabem identificar, pois causa desejo de fuga, retração, precaução, inibição, apresenta sintomas físicos como falta de ar, desmaios, sudorese, náuseas, tremores, entre outros.

Ao longo da história, as sociedades e culturas têm sido palco para manifestação de diferentes formas de medo, entre eles o medo

22 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 52.

social que, conforme Delumeau²³, está ligado a processos sociopolíticos, em formas de regulação, repressão e controle. O medo social está intrinsecamente ligado a um complexo gestor que pode variar desde instituições mais antigas, como a Igreja e o Estado, até grandes empresas como as de construção de ferrovias retratadas nas obras ora analisadas.

Nos romances em foco, a divisão social se instaura já na vinda para Santo Antônio: no navio, alguns trabalhadores são instalados nos camarotes e os demais nos espaços restantes. Quando aqui chegam, são agrupados e tratados conforme suas aptidões: engenheiros, administradores e médicos; trabalhadores tidos como mão de obra especializada; trabalhadores de pá e picareta.

As frentes de trabalho agrupavam pessoas de um mesmo país ou que falassem a mesma língua e com habilidade para desenvolver tarefas mútuas e diversas. Havia grupos de italianos, alemães, chineses, americanos, espanhóis, ingleses, irlandeses, gregos, hindus e antilhanos, vindos de lugares diversos, com costumes e crenças diferentes. A não aceitação dessas diferenças culminou em processo de extrema violência entre os homens. Embora atuassem em frentes diferentes, em algum momento os grupos se encontravam e as agressões eram contínuas. Sem a presença de uma autoridade que dispusesse e fizesse cumprir as regras, os trabalhadores começaram a se sentir inseguros. E a insegurança é um dos primeiros passos para o medo. O grupo de italianos foi o que primeiro demonstrou insatisfação, o que terminou em insurgência, como se vê nos seguintes trechos:

[...] Não havia chefes, nem subordinados, mas um punhado de companheiros com missões precípuas a desempenhar como dedos calejados em mão diligente.²⁴

23 Op. Cit.

24 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 35.

[...] Mas quem manda, afinal, aqui? [...].

[...] Pronto! Vocês continuam a brincar de guerra, enquanto dezenas de criaturas agonizam!

[...] Sobram patentes e falta um médico. Mas tudo continua dentro de rigorosas normas militares. Bravura, honra, disciplina e indiferença pelos paisanos.²⁵

A partir de então, começaram as desavenças entre os outros trabalhadores, como aconteceu entre alemães e barbadianos por preconceito de cor e costumes. Os alemães não aceitavam os barbadianos porque estes eram considerados mão de obra especializada e se vestiam com ternos e chapéus, em pleno verão amazônico. Além disso, alguns barbadianos eram acusados de praticar ou acreditar em voduns. Vale ressaltar que a maioria dos barbadianos era protestante e seu grupo era o mais organizado.

370 O espaço da ferrovia, composto por mais de 50 etnias, era propício para que os vários medos eclodissem. O medo social se destaca quando os trabalhadores percebem que: a convivência é extremamente difícil, ninguém é responsável ou se preocupa com eles, os grupos entram em luta corporal e alguns são abatidos a tiros, a maioria será vítima da malária porque a região é endêmica, não têm saldo para pagar sequer a viagem de volta e, finalmente, serão obrigados a entregar seus corpos a essa selva devoradora. No campo social, o medo se torna orientado e, ao mesmo tempo, genérico, associado à violência estabelecida entre os grupos sociais, principalmente entre marginalizados porque, nesse caso, não havia um modelo identificatório ou um modelo a seguir, não havia justiça ou algo que a simbolizasse.

O medo constante e puro é o medo do escuro. No escuro tudo pode acontecer. Tudo o que não é conhecido é escuro e assustador.

25 Ibid., p. 56-57.

No escuro está o desconhecido, as sombras. Quando os trabalhadores do mundo inteiro chegaram a Santo Antônio, tinham apenas uma vaga noção do que os esperava. Era um lugar no fim do mundo, onde o diabo perdera as botas, mas imaginavam que ali houvesse uma cidade. O que avistaram foi uma grande e misteriosa floresta. Porém, não havia como retroceder. Aquela floresta, os homens, as diversas línguas e tudo por fazer formavam um cenário dantesco. Era uma imagem desafiadora e colossal. Restava saber se os homens venceriam os mistérios da floresta ou se a floresta os venceria. O medo assolava a todos.

O medo se estabelece de todas as formas, entre todas as personagens. Em *Mad Maria*, Finnegan, o médico, tinha medo dos escorpiões, das formigas, da malária, da violência entre os homens; o engenheiro Collier tinha medo de perder o controle e a autoridade sobre os trabalhadores e de nunca mais voltar para Londres; Consuelo, a boliviana pianista, após perder o marido, tinha medo de perder Finnegan e Joe Caripuna; os indígenas sentiam medo do ódio dos brancos; Farquhar tinha medo de perder o empreendimento, o capital e o poder político; os trabalhadores, de modo geral, tinham medo da floresta.

371

Em *O Romance da Madeira-Mamoré*, Neville e Gertie tinham medo de perder o amor que os unia; os engenheiros Neville, Joe Byers, Wiser e Ward tinham medo de perder tempo, juventude, dinheiro e morrerem longe da terra natal; o empreiteiro Collins temia perder todo o dinheiro da empreitada e o prestígio conquistado em outros trabalhos; Evans, o médico, tinha medo de não saber lidar com as diferentes espécies de malária e que todos os homens pusessem, inclusive ele; os trabalhadores tinham medo da floresta e da morte que, nesse caso, eram sinônimos.

Os homens retratados nessas obras estavam impregnados por dois grandes medos: o medo da floresta e o medo da morte/desconhecido. Em *Mad Maria*, tem-se que:

[...] Uma pequena fração do inferno estava rompida, mas o inferno era indestrutível.

[...] A selva não oferecia nenhuma desculpa para eles viverem, era outra prisão, a umidade rachava troncos podres e o som dos vegetais na agonia da morte formava ecos aos passos dos homens que procuravam marcar uma trajetória sobre a densa e milenar camada de húmus podre e molhado.²⁶

[...] Mas a selva não deixava que penetrassem nela facilmente, resistia, interpunha obstáculos floridos e rendados que os golpes de machado ou terçado não causavam nenhuma espécie de dano, além da escuridão cada vez maior.²⁷

[...] Sei lá, pode até ser medo de ficar doente, de morrer aqui.²⁸

Em *O Romance da Madeira-Mamoré*, esses medos assim se revelam:

[...] – Floresta! Atravessar a floresta?! Pfu! Só mesmo um doido. Sabem lá o que é essa floresta?

[...] Floresta hostil em que as mais belas árvores têm espinhos agudos que mereceram a denominação de anzóis do diabo, capazes de dilacerar perigosamente o inexperiente que se aventure a passar ao lado.²⁹

[...] Vamos trabalhar. Precisamos tornar isto aqui mais confortável. Vamos enxotar a morte!³⁰

O medo está sacralizado na floresta, que simboliza o desconhecido e a morte. Um outro fio que se apresenta na trama é a violência, fruto do medo. A violência incita quase todas as situações de morte nas narrativas, com exceção das ocorridas por malária. Nos contextos das obras, a violência era uma das raízes alimenta-

26 Márcio Souza. Op. Cit., p. 118.

27 Ibid., p. 148, 188.

28 Ibid., p. 49.

29 Barros Ferreira. Op. Cit., p. 108.

30 Ibid., p. 63.

das e legitimadas pelo capital ou pela ausência dele. Os medos que acompanham as personagens são tipicamente aqueles registrados ao longo do processo histórico, aqui entendidos como primordiais.

III

Enquanto mecanismo de defesa, o medo gera sempre uma expectativa do que se deve fazer: aventurar-se ou assegurar-se. No caso dos trabalhadores, juntou-se a necessidade de trabalhar ao desejo de se aventurar em outras terras. Imaginaram que aqui fosse o paraíso, mas as afirmações das personagens denotam que aqui era o inferno na terra. Todo lugar ou situação inóspita é atrelado à ideia de inferno. Basta observar os relatos de viagens sobre a Amazônia. Os medos citados no texto estão ligados ao inferno metafórico, a floresta, onde estão os perigos transformados em demônios concretos: das águas, dos bichos, da violência, da ganância, da loucura e da morte.

A estadia dos trabalhadores na construção da E.F.M.M. foi marcada pela ausência de regulação e centralização de contratantes e contratados. Não havia nenhum poder central, agregador, de modo que se tornou um estado natural de guerra de todos contra todos, lembrando o descrito em *Leviatã*, de Thomas Hobbes³¹. *Leviatã* pode ser expresso na figura de um governo forte, burocrático, cruel e autoritário. A primeira citação referente ao monstro *Leviatã*, marcada no texto bíblico do Antigo Testamento, no capítulo 41 do Livro de Jó, faz referência ao mais terrível animal marinho, indomável, que causa tremor nos mares, considerado um dos demônios bíblicos. O *Leviatã* tem grande força, possui vários braços e habilidades, e representa um perigo que está além das forças humanas. Assim, o medo prega peças, com uma infinidade de formas e significados. Nesse sentido, os trabalhadores da E.F.M.M foram impactados com a visão da floresta soberana, indecifrável, impenetrável, tentacular,

373

31 Thomas Hobbes. *Leviatã, ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Trad. Rosina D'Angina. São Paulo: Martin Claret, 2009.

desconhecida, apavorante, o grande medo, o Leviatã.

No cenário da floresta, a vida não ganhava sentido. O medo do desconhecido é a fronde de uma grande árvore e os medos diversos – ligados ao inferno do chão e ao céu desconhecido – suas raízes. O ser humano fica *in media res*, na tênue fronteira entre a vida e a morte. Nos romances analisados, todas as personagens tinham medo de morrer porque a morte é o fim. Morre-se todos os dias, mas o maior medo do ser humano é o medo das finitudes.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ferreira. *O romance da Madeira-Mamoré*. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

BAUMANN, Zygmunt. *Medo líquido*. 1ª ed. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zaar, 2008.

CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso de; ACUÑA, Cristóbal de. *Descobrimientos do rio das amazonas*. Vol. 203. São Paulo: Brasiliense, 1941.

374 CHAUI, Marilena. « Sobre o medo ». In: NOVAES, Adauto (Org.), *Os Sentidos da Paixão*, São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1987.

CRAIG, Neville B. *Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. São Paulo: Nacional, 1947.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. 3ª ed. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUBY, George. *Ano 1000, Ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP, 1999.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. Tradução por Rosina D'Angina. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LESTRINGANT, Frank. « À Espera do Outro ». In: NOVAES, Adauto (Org.). *Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, José de Souza (org.). *(Des)figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SADLER, Darlene J. *Brasil Imaginado – de 1500 até o presente*. São Paulo: EDUSP, 2016.

SOUZA, Marcio. *Mad Maria*. 7ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNESP, 2005.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Brasília: UNB, 1998.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Fronteiras culturais, imaginário e modernidade no romance *Mad Maria*, de Márcio Souza

Fernando Simplicio dos Santos

I

Historicamente, as produções artísticas e culturais compostas sobre a Amazônia constituíram-se de maneira diversificada e plurissignificativa. Cronistas, viajantes, etnógrafos e romancistas aventuraram-se na maior floresta do mundo e traçaram uma particular cartografia, vinculada a representações do imaginário. Não por acaso, as análises feitas de alguns romances que têm como pano de fundo esse cenário¹ revelam as variações de seus temas, apontando ao mesmo tempo para a configuração de um universo simbólico que é estabelecido entre trocas de imagens e formas discursivas inerentes à Hileia nacional. Assim, podemos destacar, por exemplo, *A selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Terra de Icamiba*, romance da Amazônia (1935), de Abguar Bastos; *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir;

376

1 Este texto faz parte do projeto de pesquisa intitulado “Criação e (re)criação do romance nacional: conteúdo histórico e forma artística” (CNPq), voltado para o estudo do gênero romanesco, bem como para a história de sua recepção e circulação no Brasil. Nesse sentido, tem-se como proposta geral identificar determinadas transformações pelas quais passou e ainda passa o gênero, a fim de reavaliar teorias ou correntes críticas tradicionais, com propósito de redefini-las a partir da sugestão de novos modelos de pesquisa, de análise e de interpretação, já recorrentes em âmbitos regional e nacional. O projeto está subdividido em três linhas distintas: 1) gênese e conceituação do romance amazônico e sua recriação artística através do tempo; 2) meios de recepção e circulação do romance nacional e, em especial, publicado nas Amazônias; 3) o embate entre forma romanesca e conteúdo histórico: encontros e confrontos da modernidade na selva.

O seringal (1972), de Miguel Ferrante; *A mulher do garimpo* (1976), de Nenê Macaggi; *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza; *Olho de Boto* (2015), de Salomão Larêdo, entre muitos outros. Nessas obras, o espaço é traduzido de modo a ressaltar, não apenas o teor regional, mas sobretudo seus mitos, lendas e ritos, correlacionando a poética amazônica às suas inúmeras ressignificações.

Nesse seguimento, determinados intérpretes, tais como: Euclides da Cunha, Alexander von Humboldt, Henry Major Tomlinson, Viveiros de Castro, Péricles Moraes, entre outros, colaboraram para aprofundar o conhecimento teórico das interfaces culturais amazônicas, refletindo sobre o território que ainda hoje é visto pejorativamente como nebuloso; cogitando sobre um lugar que ficou à margem das sociedades, reduzido muitas vezes à ideia de “um ambiente ainda colonial” ou “um mero espaço vazio”². Por esse ângulo, é importante pensar sobre o embate entre fronteiras culturais, aclimação, imaginário e modernidade, representado pela prosa romanesca de representação amazônica.

Tratar da questão das fronteiras culturais é reconhecer que elas não expressam apenas sentidos históricos ou geográficos, porém abrangem também categorias do imaginário, referentes a costumes, crenças e valores que traduzem diferentes visões de mundo, como, por exemplo, no caso do multiculturalismo situado de maneira especial nas fronteiras Amazônicas – o que resvala atualmente no debate sobre o regionalismo, posto para além dos seus limites espaciais, polarizando os entrecosques entre delimitações territoriais e circulações culturais. É por esse viés que as fronteiras, “antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas”³. Assim,

377

2 Márcio Souza. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. 1.ed. Rio de Janeiro, Record, 2019, p. 35.

3 Sandra Jatahy Pesavento. “Além das fronteiras”. In: M. H. Martins (Org). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002, p. 35.

revelam mundos paralelos que nos auxiliam a pensar e repensar sobre a nossa posição no espaço e no tempo. Tudo isso está atrelado ao imaginário, compreendido aqui como um sistema partilhado de representações.

Na prosa de ficção amazônica, no geral, há a descrição de indivíduos que se situam em um “entrelugar” ou, com outras palavras, daqueles que não se sentem mais pertencentes nem a seus antigos locais de origem nem onde estão estabelecidos atualmente, mas trazem em si um sentimento de constante deslocamento, apontando, portanto, para uma “terceira dimensão das fronteiras⁴”. Em face disso, identidades raciais, religiosas, linguísticas, por exemplo, são postas e repostas em novos contextos ou horizontes, a fim de configurar e reconfigurar traços coletivos, mas multifacetados. Não sem razão, é importante reconhecer que, se hoje

a maioria das pessoas tem mais de uma identidade social, em função dos variados grupos em que são inseridas, as identidades não têm o mesmo *status* para cada sujeito, visto que algumas são mais ‘permanentes’, ‘inseparáveis’ – ou qualquer outro adjetivo que signifique estarem além do alcance da escolha pessoal de cada um⁵ [...].

378

Isso significa que o entendimento de subjetividade, na contemporaneidade, está atrelado ao desenvolvimento histórico-social, demarcando não apenas uma identidade, mas identidades⁶, devido ao processo intercultural e global, ao qual atualmente estamos submetidos. De certo modo, essas características também estão integradas a um processo de aclimatação cultural, isto é, conceito

4 Jacques Leenhardt. “Fronteiras, fronteiras culturais e globalização”. In: M. H. Martins (Org). *Fronteiras culturais*: Brasil, Uruguai, Argentina. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002, p. 30.

5 José Luís Jobim. *Literatura e cultura*: do nacional ao transnacional. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013, p. 51.

6 Hans Ulrich Gumbrecht. “Minimizar identidades”. In: JOBIM, José Luís (Org). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, pp. 115-24.

que diz respeito “à maneira como elementos [situados em um antigo contexto] se modificam em um novo espaço”. Partindo desse pressuposto, a teoria da aclimação não considera que a presença de “um termo ou um referente ‘de fora’ permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua aclimação em novo contexto”⁷. Nesse compasso, essa e outras teorias aqui já elencadas nos ajudam a compreender melhor como se estabelece (pensando na correspondência entre identidades e circulação cultural) a transformação por que passam determinadas personagens literárias, sobretudo no momento em que elas são obrigadas a se adaptar a um novo lugar.

A partir das constatações expostas acima, analisamos a maneira pela qual a relação entre fronteiras culturais, imaginário e modernidade está configurada no romance *Mad Maria*, publicado em 1980, pelo escritor brasileiro Márcio Souza; averiguamos igualmente a forma como os embates raciais, religiosos, linguísticos, por exemplo, sublinham, na estrutura da obra, um processo de aclimação, pautado pelo local *versus* o não local. Para a consecução dos objetivos, verificamos de que modo a narrativa transfigura imagens e formas discursivas referentes à Amazônia e à construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré (estabelecida em plena Floresta Amazônica), coligando-as, de uma só vez, a um projeto romanescos em que a modernidade e a decadência são traduzidas como símbolos de um ideal contraditório de progresso. Por esses meandros, partimos do pressuposto de que as questões vistas até aqui estão delineadas, em *Mad Maria*, de forma a redimensionar características da teoria do romance, revelando, por assim dizer, traços particulares dos projetos estético e ideológico de Márcio Souza.

379

7 José Luís Jobim. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. EdUFRR: Boa Vista, 2020, pp. 15-16.

II

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM) foi caracterizada, no decorrer do século XIX, por tentativas frustradas de execução. A terceira e mais importante fase das obras, – que delimitou o funcionamento efetivo da ferrovia –, correspondeu aos anos de 1907 a 1912. Nessa época, na região em que atualmente está localizado o território de Rondônia, aglomeraram-se pessoas de diversos lugares do mundo, fazendo com que, por um lado, o percurso que vai da capital do estado (Porto Velho) até a cidade de Guajará-Mirim (fronteira com a Bolívia) se tornasse um dos locais em que ocorreria uma das mais expressivas concentrações de cunho multicultural da Amazônia brasileira, e, por outro, representasse a tentativa de se instaurar à força a modernidade na selva. Assim,

com a chegada de inúmeros moradores com concepções de mundo tão distintas, não é difícil imaginar os conflitos travados entre estrangeiros e brasileiros. Como medida primeira tratou-se de se estabelecer uma linha divisória delimitando os espaços privado e público. Tal medida acentuou a segregação socioespacial⁸ [...].

380

Nesse ambiente de conflito e de segregação, também acentuado pelas condições precárias nas quais os trabalhadores se encontravam, muitos deles morriam durante a empreitada. Em virtude das lendas de assombração ou de morte, a Madeira-Mamoré passou a fazer parte do imaginário popular, ficando conhecida, por exemplo, como Ferrovia do Diabo ou da Morte.

Por causa da execução das obras, a fronteira situada entre o Brasil e a Bolívia (especificamente lugar em que a linha férrea ligava os dois países, com a finalidade de transportar a borracha) adquiriu uma terceira dimensão, devido a tal agrupamento de cunho cosmo-

8 Mara Genecy Centeno Nogueira. “Histórias de assombração nos territórios da morte em Porto Velho na primeira metade do século XX”, in: Anais do XXVIII Simpósio de Nacional de História. Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios, Florianópolis, 2015, p. 2-3.

polita, transformando-se em um local em que os desencontros entre crenças políticas, religiosas e ideológicas se firmaram de forma muito peculiar. Aqui, imaginário, lendas, mitos e acontecimentos históricos se fundem, fornecendo ainda hoje temas para a composição de poemas, contos, novelas e romances.

Para muitos que presenciaram a construção da EFMM, a locomotiva não era concebida simplesmente como um dos símbolos do progresso, porém era vista também como ícone de um sistema exploratório que não reconhecia nenhum traço de humanidade dos nativos e dos imigrantes que ali estavam alojados, como, por exemplo, barbadianos, ingleses, alemães, franceses, chineses, bolivianos, indígenas, entre muitos outros. Com isso, não é difícil perceber como o espaço de convivência se tornou um ambiente de trocas culturais e, sobretudo, de conflitos. A fim de destacar essas questões históricas, frisamos que,

de todo modo, das condições específicas de produção dos caminhos de ferro ressalta a exigência de contingentes numerosos de trabalhadores em alta rotatividade, dispostos em ordem paramilitar e embrenhados em espaços dos mais insalubres. A história dos que fizeram esses caminhos é uma narrativa repleta de mortes, doenças, fugas, motins frustrados e anônimos. Operários de todos os cantos, nesse revolvimento assombroso de terras, igualavam-se por baixo, na condição de escravos modernos, despossuídos e prontos a perecer em holocausto aos senhores do novo maquinismo. A liberdade aqui era mais do que aberração: era o sumo da ironia, já que esses exércitos de proletários nômades estavam livres somente para morrer. Da ruína coletiva nasciam fantasmas, imponderáveis, sem nome nem número definidos. Homens concretos vestiam essas máscaras fúnebres. Logo depois, ninguém mais se lembrava deles⁹[...].

381

No trecho descrito acima, embora tenhamos explicada a situação em que os homens que ajudaram a construir a linha férrea

9 Francisco Foot Hardman. Trem Fantasma: a Ferrovia Madeira Mamoré e a modernidade na selva. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

estavam no início de sua jornada, já é possível identificar a bancarrota de um projeto que, inevitavelmente, tinha como meta explorar e destruir os recursos naturais da Floresta Amazônica.

III

No universo ficcionalizado por *Mad Maria*, essas discrepâncias ganham outras significações, já que, de um lado, o romance apresenta uma releitura crítica da história oficial; e, de outro, traça o embate simbólico entre elementos míticos, fantasmagóricos ou de criaturas fantásticas. Em outros termos, daqui provém um confronto entre dois tipos de imaginários, isto é, **1)** daquele que versa sobre os anseios do progresso, da máquina ou da construção da linha férrea; **2)** e daquele que gira em torno das figuras de homens desvalidos; das covas esparsas em que jazem corpos anônimos; dos fantasmas ou das assombrações que fazem parte da cultura popular do local em que a Ferrovia da Morte fora construída. Portanto, as ruínas que sondam perigos e mistérios de uma parte da grande Hileia nacional circunscrevem “uma terra alegórica, no sentido de estar coberta por adereços e disfarces, mantenedora de fantasias, sentimentos e desejos outros, enfim, de uma terra-simulacro¹⁰ [...]”. Nesse horizonte, a análise do papel desempenhado pelo cenário romanesco (emoldurado, nomeadamente, pela locomotiva e pela selva), em consonância com o embate entre ideologias, crenças e costumes diversos (centralizados, maiormente, nas trajetórias ou nas ações das personagens), ilustra como, nessa produção literária, a relação entre fronteiras culturais, imaginário e modernidade constitui-se a partir da aclimação linguística, religiosa ou ritualística, por exemplo. Não é por coincidência que,

quanto aos barbadianos, de forma mais específica, a literatura que procura dar conta da história da EFMM, corrobora determinadas

10 Neiza Teixeira. “Para um pensar o outro, a poética do imaginário”. In: PAES LOUREIRO, João de Jesus de. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2019, p. 11-18.

imagens/ideias sobre sua diferença, linguística, racial, religiosa, às vezes como negros estranhos, violentos, e como um contraponto a outros trabalhadores com os quais são contrastados racial e culturalmente, como é o caso dos alemães; imagens que [são] difundidas de longa data¹¹ [...].

Nesse compasso, vejamos como alguns elementos estruturais da narrativa delineiam as questões postas acima, começando pelo papel do relator dos acontecimentos representados em *Mad Maria*. Este último perscruta o universo romanesco recontextualizando funções de figuras históricas (como, por exemplo, a de Percival Farquhar, Francisco de Paula Rodrigues Alves e Mário de Andrade), sintetizando de forma crítica e certa a ascensão e a decadência de todos aqueles que ousaram presenciar a singular missão:

No dia 7 de setembro de 1912, à revelia do governo brasileiro, foi inaugurada a estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Em 1912, a borracha da Amazônia tinha perdido o monopólio internacional para as plantações inglesas na Ásia.

Em 1912, a estrada de ferro Madeira-Mamoré, aparentemente, deixava de fazer sentido [...].

Em 1966, por decisão do ministro dos Transportes, Juarez Távora, a Madeira-Mamoré foi desativada e vendida como sucata a um empresário paulista. Desconhece-se a soma pela qual foi vendida¹² [...].

Soma-se à categorização deste cenário já em decadência, a representação do confronto entre marcos físicos e instâncias simbólicas, polarizando os entrechoques entre delimitações territoriais e circulações culturais, cuja função é a de configurar e de desconfigurar

11 Maria Roseane Corrêa Pinto Lima (2006). *Ingleses Pretos, Barbadianos Negros, Brasileiros Morenos?* Identidades e Memórias (Belém, séculos XX e XXI). Belém, Universidade Federal do Pará, 2006, p. 19. [Dissertação de mestrado].

12 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record: 2005, p. 455-456.

o entrelaço entre o poder destrutivo da máquina e o domínio que a selva exerce sobre todos aqueles que ousam penetrá-la ou destruí-la. Por extensão, o trabalho da locomotiva *versus* a vingança do universo amazônico pontua os matizes de um ambiente em constante transformação:

[...] De certo modo, aquela locomotiva comandava a todos com os seus caprichos e com a sua indiferença. Era como uma abelha mestra de uma colmeia de abelhas corrompidas, derrotadas. Mas ela sempre estava lá, imperturbável em seu caminho, todos os dias olhando os trabalhadores do alto de seus parafusos, lambendo os trilhos com seus dentes de ferro. Era ela, a Mad Maria, a Rainha de Ferro, a mulher inalcançável de Collier, que bebia por ele, não gim, mas óleo, e amava por todos os homens em seu leito de lama. Ninguém estaria pensando estas coisas, nenhum homem deitado em sua rede, no dormitório, vigiado pelas sentinelas, estava se dando conta da presença dela¹³ [...].

Sob o ponto de vista do narrador, o trem ganha vida e a técnica não é apenas concebida como um instrumento que ajudaria o desenvolvimento humano ou transportaria a matéria prima (no caso, a borracha). No entanto, por meio da moldagem sinuosa propiciada pelo imaginário, o tecnicismo passa a ser visto como um ente quase humano. Em *Mad Maria*, a máquina, entendida durante muito tempo como símbolo da civilização, passa a fazer parte de um sistema vital, atingindo o *modus vivendi* de todos aqueles que ousam cruzar o seu caminho. Conquanto a máquina seja um dos temas principais da narrativa, sua exuberância é ofuscada pelo poder demolidor da selva:

[...] A chuva parou depois do meio-dia e um sol forte começava a secar rapidamente a lama. Collier está à frente de uma equipe de trabalhadores que vai desentulhando os efeitos da enxurrada e da erosão. Está levantando os danos causados ao trabalho e sabe que aquela tempestade não foi brincadeira. Muitas árvores imensas nos limites do desmatamento desabaram, embora a barreira de selva

13 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 185.

nem pareça desfalcada. Os troncos de mais de quatro metros de raio e os galhos poderosos exigirão horas de trabalho. No charco, cujas águas parecem minar do solo, o acúmulo de lama pode ser perigoso e tragar um homem pouco cauteloso. Febrilmente os trabalhadores tratam de desmontar o que sobrou de material. Mas tudo está bastante arruinado. As grossas toras de madeira, tábuas e dormentes que formavam uma espécie de ponte por onde a linha férrea atravessava provisoriamente, não passam agora de um emaranhado de escombros e galhos retorcidos e entrelaçados pela fúria das águas. Os trilhos foram parcialmente arrancados e brilham contorcidos à luz do sol. Finnegan aproxima-se do engenheiro e sente a desolação de Collier¹⁴ [...].

Nesta passagem, é nítido que, idealizada como uma das personagens de *Mad Maria*, a floresta tem o poder de extinguir a destruição propagada em nome do progresso. É assim que, na narrativa, “[...] a natureza agia por uma espécie de transe não premeditado e sua fúria ascendia rapidamente até a destruição¹⁵[...]”. A representação de um ambiente que outrora era criado por um imaginário em face da ideia do Eldorado se desfaz, – assim como ocorre também em outros romances cuja temática abordada é a Hileia –, passando por um processo de desencantamento.

385

Tendo em vista o aniquilamento disseminado pelas chuvas, os destroços delineados pela trama adquirem outros sentidos. O projeto da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, fatalmente, já nasce velho, porque no cerne da floresta não há mais espaço para instaurar “os anseios da civilização”; porque na Amazônia existem entidades sobrenaturais que emanam milenarmente uma força oculta e misteriosa, responsável por desvalidar as ações humanas. Não por acaso, em certo momento da narrativa, devido à ganância e ao ódio disseminados pelas circunstâncias colonizadoras de exploração, sob

14 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 105.

15 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 106.

a perspectiva do narrador, todos são rebaixados a uma condição de incompreensão:

Os civilizados eram uma tribo difícil de entender. De cima de uma grande árvore, dissimulado por entre trepadeiras, [o chefe] observou tudo e sentiu medo. Não pelos tiros, mas pelas descargas de ódio que os brancos faziam chegar até ali. Sentiu medo também porque a luz da vida se apagava frequentemente entre os civilizados e eles não tinham nenhuma cerimônia para com os mortos. Era como se a cerimônia dos brancos em relação à morte fosse o próprio ato de trazer a morte, e isto era difícil de aceitar. Os civilizados eram poderosos, fabricavam coisas boas, tinham sempre comida embora não plantassem ou caçassem. Todos os dias ele era obrigado a se encolher de medo porque a onda de ódio vindo dos brancos lhe feria. Ele viu os civilizados sujos de lama levantarem-se e caminharem em silêncio. O civilizado mais velho, que parecia ser o chefe, vinha caminhando ao lado de outro e conversava. O que falavam não era difícil de entender, ele já conseguia falar algumas palavras dos civilizados, mas eles falavam muitas línguas e tinha visto que alguns não compreendiam o seu próprio chefe¹⁶.

386 No excerto acima, assim como ocorrem em outras passagens do romance, estão demarcadas as fronteiras linguísticas entre os civilizados e os não civilizados. O multiculturalismo expresso na obra passa, também, pela compreensão da mescla linguística que existe naquela localidade, acentuada pelas variações regionais, presentes em locais de fronteira. Além disso, nota-se que as cerimônias fúnebres são desrespeitadas, em decorrência de impasses culturais e, até mesmo, econômicos. Circulações e trocas sociais reordenam a maneira como os imigrantes e nativos realocados ali compreendiam o mundo e a vida. Assim, em *Mad Maria*, “o conceito de diferença condensa os temas e as inspirações dos excluídos, desterritorializados [...], dissidentes políticos, religiosos, dos despossuídos, dos

16 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 40-41.

garantidos. É a ‘raiz comum do imaginário efetivo e do simbólico’¹⁷”. Nesse contexto, os barbadianos não entendiam o motivo por que não podiam fazer seus cultos, conforme estabelecido por suas tradições; não queriam acreditar que “os brancos estavam sempre profanando os mortos”; não compreendiam por que deveriam seguir outra “doutrina”, que, diferente daquela que vigorava em seu país, era baseada nos preceitos do poder e da destruição:

Jonathan e seus companheiros sabiam por que exatamente deviam preservar a integridade dos mortos. Não sabiam era por que seguiam uma religião inteiramente deslocada das outras práticas religiosas de Barbados. Não sabiam que eram barbadianos recentes, de formação diferente dos outros negros que haviam se convertido ao anglicanismo ou às diversas seitas protestantes, como era comum em Barbados, possessão britânica nas Antilhas. Tinham sofrido muita segregação na conta dessa diferença, as autoridades coloniais proibiam suas cerimônias religiosas embora tolerassem outros cultos de origem africana. Barbados tinha uma população negra composta de escravos vindos de diversas tribos, predominantemente congos, aaradas e nagôs. Grande parte desses escravos eram maometanos que ao longo das gerações iam perdendo os vínculos com esta religião e adotando as práticas dos seus senhores. Mas os antepassados de Jonathan e seus companheiros não pertenciam a nenhuma dessas tribos e nem haviam chegado em Barbados para as plantações de fumo e açúcar. Tinham sido capturados no Daomé e trazidos para um canavial do Haiti, comprados por um fazendeiro francês¹⁸.

387

No romance, o entrechoque cultural, assinalado por questões de pano de fundo histórico, problematiza a vinda dos barbadianos a Porto Velho, a fim de trabalhar na construção da ferrovia. Antes,

17 Ilza Matias de Sousa. “O imaginário da diferença”. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilberto (Org.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 39-44.

18 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 121.

eles viviam em um país que seguia com contundência os princípios e costumes dos ingleses. Ainda que tenham sido colonizados por estes últimos, bem como é explicado pela personagem Jonathan, eles tinham um profundo respeito para com a religião católica, por exemplo. Por conta disso, defendiam “um rompimento com a cultura africana¹⁹” e, além disso, não compreendiam bem a cultura indígena. Nesse sentido, entendiam que eram, de certa forma, superiores e evitavam conviver com outros negros. Historicamente, sabemos que os barbadianos,

em Porto Velho, preservavam-se por meio da religião, da língua, dos relacionamentos de amizade e, principalmente mantendo-se unidos pela perpetuação da cultura, ao unirem-se em casamentos entre os membros das colônias. [...]. Apesar de o caribenho ter um grande sentimento de superioridade e de distinção com relação aos negros brasileiros, para a população brasileira que vivia em Belém, Manaus e em Porto Velho, negro era considerado negro, à primeira vista indistintos, nacionais ou estrangeiros, sendo vistos como fator de violência e problema. Os barbadianos, porém, souberam impor-se, distinguir-se através da cultura assimilada ao inglês, tão arraigada em suas convicções, o que fez com que de imediato, permanecessem imunes à ideologia racial predominante no Brasil, resultando daí que algumas famílias desses negros se mantiveram homogêneas e puras, no tocante à etnia, até o presente momento²⁰.

388

Os impasses entre concepções ou visões de mundo tornam-se cada vez mais salientes no decorrer de todas as peripécias de *Mad Maria*. Sendo assim, os trabalhadores, representados, entre outros, por brasileiros, “[...] quarenta alemães turbulentos, vinte espanhóis cretinos, quarenta barbadianos idiotas, trinta chineses imbecis,

19 Nilza Menezes. “Gênero e religiosidade na comunidade caribenha de Rondônia”, Mandrágora, v. 16, 2010, p. 72.

20 Nilza Menezes. “Gênero e religiosidade na comunidade caribenha de Rondônia”, Mandrágora, v. 16, 2010 p. 74-75.

além de portugueses²¹ [...]” – envoltos em seu multiculturalismo social, religioso e linguístico, todos presenciavam cegamente uma “causa sem finalidade”. Aos poucos aqueles seres dominados pela máquina passaram por um processo de aclimação²², ou seja, de modo inconsciente são transformados pelas forças que pairam sobre o espírito da selva, obrigando-os a se adaptar ininterruptamente, seja reconhecendo as suas inevitáveis derrotas, seja matando uns aos outros.

Mad Maria representa a Amazônia que foi admirada, construída e arrasada pelos estrangeiros. A Amazônia do romance em pauta traduz “uma terra oriunda da junção de vestígios das mais variadas origens, com despojos ou o mais profundo de cada homem que para cá, a favor ou contra a sua vontade, veio²³”. No livro, fica claro que, com a chegada massiva de pessoas de outras nações, a tendência é que os nativos se tornassem estrangeiros em sua própria terra, a ponto de não reconhecerem mais seus rituais, seus mitos, bem como outros costumes. Não por acaso, “[...] perante o índio, as tragédias ficavam reduzidas às devidas proporções, não eram mais tragédias e sim um esvaziamento, um esquecimento do sagrado²⁴ [...]”. Logo, esse aspecto está atrelado ao processo de transculturação local. Em sentido profundo, *Mad Maria* problematiza a imagem de “uma terra sem pátria”, porque traduz a diáspora de populações heterogêneas, e, ainda que tivessem raízes identitárias distintas, com o transcorrer do tempo, seriam obrigadas a se aclimatar. Aqui, a noção de “diferença” está vinculada ao imaginário, resvalando nas

389

21 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record: 2005, p. 119-120.

22 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record: 2005, p. 136.

23 Neiza Teixeira. “Para um pensar o outro, a poética do imaginário”. In: PAES LOUREIRO, João de Jesus de. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2019, p. 11-18.

24 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record: 2005, p. 217,

multiplicidades raciais, linguísticas e religiosas. Por assim dizer, é perceptível que o projeto romanesco de Márcio Souza se volta para a contestação de eventos históricos, e, ao mesmo tempo, pauta-se no simbolismo, cuja função é acentuar a dialética do esplendor e da decadência, presentes em outros romances de temáticas amazônicas.

Aqui, a decadência também pode ser compreendida por meio de uma metáfora benjaminiana²⁵, que, por seu turno, retoma a imagem de um “baú de memórias”, envolto em narrativas míticas ou em histórias de assombrações e de mortes que se sobrepõem à construção da Ferrovia da Morte. Trata-se de um choque entre a ideia de encantamento (que historicamente girava em torno do Eldorado místico) e a representação dos escombros do progresso, (demarcando as discrepâncias inerentes ao conceito de civilização²⁶). Nesse sentido, a locomotiva e o espaço romanesco passam a ser entendidos como parte de metáforas ou de representações de “coisas mortas”. No romance, sob a perspectiva de Finnegan, o que sobra são as paisagens da solidão, da finitude e do desencanto:

390

Duas cruces toscas de madeira assinalavam o local, mas a lama deixou as sepulturas quase imperceptíveis. Não há mais ninguém ali, os barbianos já tinham ido embora, só Finnegan se encontrava sozinho. As sepulturas estavam na franja de sua visão porque ele olhava para a parede de selva e descobria a dignidade daquelas árvores banhadas pela chuva. Sobre a lama terrosa, alguns objetos chamaram a sua atenção. Aproximou-se para melhor observar. Decidiu olhar mais de perto e abaixou-se. Viu que eram colares de onde pendiam medalhas, cruces, balas de chumbo e alguns dentes. Pegou um dos colares e deteve-se para melhor examinar

25 Walter Benjamin. *Magia e Técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da Cultura*. São Paulo, Brasiliense (Obras Escolhidas) VI, 1994, p. 171.

26 Fernando Simplicio dos Santos, “Ferreira de Castro, intérprete da Amazônia: reflexões sobre as poéticas do esplendor e da decadência em a selva”, in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v 22, n. 39, Rio de Janeiro, 2020, p.117-118.

a estranha peça, descobriu, entre envergonhado e com medo, que os dentes eram humanos²⁷ [...].

Assim como ocorre em outros textos artísticos que representam a Hileia nacional, o cemitério descrito na passagem citada é sobretudo simbólico, uma vez que tem como papel desfigurar a acepção romântica com a qual a Amazônia foi tradicionalmente focalizada, como, por exemplo, sob o ponto de vista do lendário “Paraíso Perdido”, repleto de musas e entes míticos. As sepulturas sem lápides, os túmulos sem cruzeiros, o vazio por excelência, tudo isso se transforma nas “paisagens da solidão”, mesclando lendas e fatos; imaginário e história. Para nós, este traço está intimamente ligado à formulação estético-literária de *Mad Maria*. Desde o início da trama, as metáforas da decadência e da desilusão, paulatinamente, ganham força. Na verdade, a história ficcional da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré não trata de como o Brasil forneceu à Bolívia o percurso que ia dos rios amazônicos até Guajará-Mirim, a fim de exportar a borracha (fator dominante na economia boliviana daquele período), mas representa, em especial, a queda de um projeto capitalista ou dizimador, que, através dos tempos, insiste em aniquilar a Amazônia.

391

Se, por um lado, o romance *Mad Maria* traduz promessas traçadas pelo antigo ideal de progresso, por outro, a representação da busca pelo desenvolvimento deixa, em seu mundo ficcional, marcas paradoxais que ainda precisam ser revisitadas com mais profundidade pela teoria, história e crítica literárias.

IV

Enfim, a análise proposta de *Mad Maria* permite compreender melhor de que forma a representação do espaço e da máquina adquire outras dimensões; de qual maneira é traduzida a aclimação linguística, religiosa e ritualística, engendrada pela própria

27 Márcio Souza. *Mad Maria*. Rio de Janeiro, Record: 2005, p. 102.

estrutura da narrativa. Dessa feita, a atmosfera que gira em torno do ambiente romanesco: **1)** destroça a tentativa de se instaurar à força um projeto de modernidade na selva; **2)** exemplifica como acontece a transmutação de crenças e de valores, situados em um espaço multicultural; **3)** questiona o caminho deixado pela história oficial, como tentativa de apagar os rastros da destruição da Amazônia; **4)** contribui para avaliar o modo como o processo de circulações e de trocas culturais expressa as duas categorias do imaginário citadas aqui – dadas entre o projeto de civilização *versus* as contradições problematizadas pelo universo amazônico; representadas, por exemplo, pelos “fantasmas” e pelos “escombros”, atinentes a perigos e mistérios da grande floresta.

REFERÊNCIAS

392

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da Cultura. São Paulo, Brasiliense (Obras Escolhidas) vol. I, 1994.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a Ferrovia Madeira Marmoré e a modernidade na selva*. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

GÖRNERT, Marlon. *Os Barbadianos em Mad Maria: exemplo da figuração duma personagem coletiva no Novo Romance Histórico*. Stockholm University: Faculty of Humanities, Department of Romance Studies and Classics, 2020. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/reCORD.jsf?pid=diva2%3A1436264&dswid=3533> Acesso em 23 de novembro de 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In JOBIM, José Luís (Org). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, pp. 115-24.

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. EdUFRR: Boa Vista, 2020. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/42-literatu>

[ra-comparada-e-literatura-brasileira-circulacoes-e-representacoes](#) Acesso em 20 de outubro de 2020.

JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: M. H. Martins. *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002, p. 27-34.

LIMA, Maria Roseane Corrêa Pinto. *Ingleses Pretos, Barbadianos Negros, Brasileiros Morenos? Identidades e Memórias* (Belém, séculos XX e XXI). Belém: Universidade Federal do Pará, 2006. [Dissertação de mestrado]. Disponível em http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/1900/5/Dissertacao_InglesesPretosBarbadianos.pdf Acesso em 08 de setembro de 2020.

MENEZES, Nilza. Gênero e religiosidade na comunidade caribenha de Rondônia, *Revista Mandrágora*, n.16, vol. 16, 2010, p. 69-80. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/2000> Acesso em 20 de janeiro de 2021

NOGUEIRA, Mara Genecy Centeno. Histórias de assombração nos territórios da morte em porto velho na primeira metade do século XX, *Anais do XXVIII Simpósio de Nacional de História*, Florianópolis, 2015, p.1-14. Disponível em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427720398_ARQUIVO_ArtigoANPUH2015.pdf Acesso em fevereiro de 2021

393

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In: M. H. Martins. *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2002, p. 35-40.

SANTOS, Fernando Simplicio dos. Ferreira de Castro, intérprete da Amazônia: reflexões sobre as poéticas do esplendor e da decadência em a selva, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 22, n. 39, Rio de Janeiro, 2020, p.117-118. Disponível em <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/564> Acesso em março de 2021

SOUSA, Ilza Matias de. O imaginário da diferença. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilberto (Org). *Límiare críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte/Autêntica, 1998, pp. 39-44.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TEIXEIRA, Neiza. Para um pensar o outro, a poética do imaginário. In: PAES LOUREIRO, João de Jesus de. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5. ed. Manaus: Editora Valer, 2019, p. 11-18.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1970.

Uma poética do imaginário amazônico na obra *A história das crianças que plantaram um rio*, de Daniel da Rocha Leite

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

I

A análise da representação do imaginário amazônico na composição espacial da obra *A história das crianças que plantaram um rio*¹ tem seu percurso investigativo perpassado por questões teóricas e conceituais que versam sobre composição literária, cultura amazônica e imaginário, aspectos indissociáveis das reflexões sobre a criação literária pautadas na afirmação: “Todo artista ao criar trabalha com elementos da percepção, da memória e da imaginação. Percepção presente, memória do passado e imaginação visando possibilidades novas e futuras”². Assim, o caráter imaginoso da personificação do rio na relação com as personagens configura-se em uma singularidade do processo de criação do autor na obra.

395

Daniel da Rocha Leite é nascido em Belém do Pará, Amazônia, possui dezoito obras publicadas entre livros de poemas, romance, contos e crônicas. ganhador de prêmios pelas obras de literatura infantojuvenil intituladas: *Procura-se um inventor*³, *A história das*

1 LEITE, Daniel da Rocha. *A história das crianças que plantaram um rio*. Belém, PA: Ponto Press, 2013.

2 RAMOS, Anna Cláudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006, p. 49.

3 LEITE, Daniel da Rocha. *Procura-se um inventor*. Belém, PA: Tempo Editora, 2012.

*crianças que plantaram um rio*⁴, *A menina árvore*⁵, *Vindos do mar*⁶ e *Burburinho*⁷. A narrativa criada pelo autor é marcada pela leveza da palavra poética, ordenadora do mundo, da percepção, do sonho e da imaginação. A presença do contar, a palavra sobre a palavra, reitera o ato de criar e tecer a vida com os fios da imaginação: “Eu, ali, menino, já começava a perceber que já estávamos dentro de mais uma história”⁸. A palavra contada enlaça as histórias nos dois planos narrativos que constituem a obra.

Nesse sentido, a compreensão do imaginário como estratégia de construção da narrativa convoca o conceito que se apresenta nos termos: “O imaginário, ou seja, o conjunto das imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”⁹. Elemento germinal da criação, o imaginário atua como uma das formas do homem atribuir sentidos às relações que cria com o mundo.

Em *A história das crianças que plantaram um rio*, criação e imaginação adquirem igual importância na sua tessitura narrativa constituída por elementos tradutores do amor de um menino pelo rio. Esses aspectos revelam-se na tradução de um imaginário construído em uma estreita relação dos personagens com o movimento das águas, condutoras do ritmo da vida. A recriação desse universo é ancorada nas recordações do narrador menino, no tempo vivido

4 Op. cit.

5 LEITE, Daniel da Rocha. *A menina árvore*. Belém, PA, Twee Comunicação, 2014.

6 LEITE, Daniel da Rocha. *Vindos do mar*. Belém, PA: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

7 LEITE, Daniel da Rocha. *Burburinho*. Belém, PA, Twee Comunicação, 2018.

8 LEITE, 2013, p. 48.

9 DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

e na encenação do tempo mítico. Nessa confluência temporal, o enredo se desenvolve por meio de dois planos narrativos: no primeiro, o narrador evoca o tempo vivido, cenas da infância que chegam pelo viés da memória povoada de vozes e experiências que marcam a construção do seu imaginário. No segundo plano, a presença da tradição oral ganha representação na voz da avó, condutora da narrativa, que repassa as experiências de desolação e de renovação, quando um novo rio é plantado.

O entretecer desses elementos na composição da obra parte de uma perspectiva de espaço que ultrapassa a caracterização de elemento passivo da estrutura narrativa, concebendo-o em sua dinamicidade e seus desdobramentos teóricos assim descritos:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos [...] cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva [...] e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história¹⁰.

Em consonância com essa configuração, a dimensão simbólica que reveste o espaço narrativo possibilita o diálogo proposto com conceitos que envolvem o imaginário e a cultura amazônica, também definida sob essa perspectiva de dinamicidade: “Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda”¹¹. A apreensão desses significados pela literatura traduz-se na representação de espaços integrados às águas do rio como extensão da vida da personagem que, pelas frestas do assoalho

397

10 BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGE FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). Poéticas do espaço literário. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009, p. 105.

11 LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editoras, 2001, p. 42.

da casa, via o rio passar: “Eu sonhava com o rio, sonhava com suas profundezas, com seus mistérios, alturas e abismos, céu e chão, alma e lama”¹². A existência compartilhada com a presença do rio deixa marcas indeléveis na memória do menino que cresce, ocupa e interage com outros espaços, mas resgata nas lembranças as águas placentárias da sua vida.

Os sentidos apreendidos em *A história das crianças que plantaram um rio* associam-se à representação de uma cultura gerada na relação do homem com o rio. Essa associação possibilita relações de contato com as representações da Amazônia, caracterizada como uma região que mantém uma profunda relação com seus rios, configurando-se em um traço cultural da região. No registro dessa configuração, Loureiro afirma: “Os rios na Amazônia [...] assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais [...] conferindo um *ethos* e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos”¹³. Nessa trama de significações, o homem institui formas criativas de se relacionar com o universo das águas aludidas na representação do amor da personagem pelo rio na obra.

398

Esses processos de interação podem ser compreendidos a partir das faculdades mobilizadas pelo homem na busca de interpretar as diferentes manifestações da natureza. Nesse empreendimento há a intervenção do pensamento criativo e artístico alimentado pela imaginação: “Na verdade, por estas ações, o homem está exercendo uma faculdade que lhe é própria, que é a de dar sentido ao mundo. Para criar sentido, entretanto, ele põe em atividade uma função da mente que é a imaginação”¹⁴. Assim, nessa inerência da imaginação

12 LEITE, op. cit., p.30.

13 LOUREIRO, op. cit., p.125.

14 PITTA, Danielle Perin Rocha. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. Curitiba: CRV, 2017, p. 17.

à produção de sentidos, a literatura instaura seu poder de criar mundos e atribuir significados às complexas relação do homem com o universo. Um terreno fértil para a literatura de expressão amazônica é a representação dos espaços ribeirinhos, reconhecidos, segundo Fraxe¹⁵, por terem suas percepções voltadas para o universo das águas. Do rio são originados os recursos da sobrevivência, amalgamados nas práticas e saberes cotidianos, sentidos construídos no contexto da cultura amazônica marcada, segundo Loureiro, pela “cultura do mundo rural de predominância ribeirinha”¹⁶. Sob essa perspectiva, o reconhecimento de espaços tradicionais da cultura não se constitui pelo princípio de isolamento, mas é perpassado pela ideia de articulação mútua, de interpenetração entre a cultura do mundo ribeirinho e a cultura urbana. Todavia, a ideia defendia por Loureiro¹⁷ é do reconhecimento dos traços distintivos e das motivações criadoras de cada uma. No caso da cultura gerada no contexto ribeirinho, o rio atua como eixo de articulação desses traços.

Em decorrência das peculiaridades do espaço, as preocupações cotidianas são determinadas pelas cheias dos rios e pelo período de estiagem. Destacam-se, portanto, como características: “A valorização positiva e negativa do rio, o modo de organização econômica e social [...] e o caráter simbólico das relações com o rio”¹⁸. Concebido nessa tessitura de significados, para além de uma referência geográfica, o rio é o lugar de produção de sentidos que se renovam e se articulam com outras matrizes culturais.

Ao apropriar-se desses elementos, o espaço literário assume sua essência de representação artística. Em consonância com a perspectiva teórica adotada:

15 FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto. *Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transculturalidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

16 LOUREIRO, op. cit., p. 65.

17 Idem, *ibidem*.

18 FRAXE, op. cit., p. 65.

[...] para expressar o infinito do mundo, percebido e imaginado, o autor pode recorrer a um número infinito de recursos estilísticos e, assim, podem ser muito diversas as configurações adotadas e as relações estabelecidas por esse elemento narrativo na composição literária. Desta forma, o espaço em relação à obra pode originar referências geográficas, sociais ou históricas, ou, ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais¹⁹.

O espaço assim concebido revela-se na sua configuração multidisciplinar, permitindo diferentes abordagens interpretativas, podendo ser apreendido nas nuances temáticas produzidas pelo efeito estético da obra.

Em *A história das crianças que plantaram um rio*, o elemento espacial atua harmonicamente com os demais elementos da narrativa na construção dos efeitos de sentido condizentes com a proposta enunciativa da obra. Ao ser acionado pelas lembranças do narrador, o espaço, marcado pela predominância do rio, é revestido de subjetividade e referências simbólicas que aludem ao social, ao cultural e ao imaginário.

400

A construção do espaço na narrativa apresenta-se indissociável das percepções humanas diante do espaço que os rodeia, conforme revelam recursos empregados pelo autor na descrição de elementos peculiares do contexto amazônico: “Sonhos peixes, ninhos de poraquês, gigantes pirarucus, piraras imensas. Sonhos barcos, sonhos botos, sonhos vida, saltos e pescarias, barrancos e banhos”²⁰, são indicativos de referências convocadas para a composição estética da obra. Em seus desdobramentos, essas referências convertem-se em recursos estilísticos empregados pelo autor na elaboração do cenário, bem como apontam para as marcas do seu processo de criação.

19 BARBIERI, op. cit., p. 107.

20 LEITE, op. cit., p. 30

II

Em *A história das crianças que plantaram um rio*, as estratégias de criação adotadas geram seus efeitos de sentido desde a elaboração do título que, em sua configuração, corresponde à ideia de chave interpretativa: “Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las”²¹. Correspondendo a essa proposição, sobressai na ação de plantar um rio a estratégia de jogar com a plurissignificação, a fim de instaurar os sentidos que a narrativa estabelece com o fabular pelo viés do imaginário. Logo, os sentidos produzidos em torno da palavra plantar são projetados para a perspectiva da encenação temática da obra. Sob essa projeção a palavra é revestida de significação simbólica.

Aliada aos efeitos gerados pelo título, a epígrafe de abertura da obra é um excerto extraído do romance *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir: “Feito uma ilha nos campos cheios, defronte do rio cheio, o chalé ficava mais distante do mundo, mais longe da cidade, parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, desaparecer pelos lagos”²². As imagens geradas pela presença do rio condensam a densidade simbólica que envolve as águas nos espaços encenados na narrativa. Na função de paratextos, título e epígrafe servem de aparato, fornecem sinais que antecipam os sentidos da narrativa que antecedem.

Na obra, o imaginário coletivo tecido na relação entre o humano e o rio perpassa e conduz a narrativa nos dois planos que estruturam a obra. Na composição do cenário, o rio é o elemento dominante, condutor do ritmo da vida, tradutor de memórias e vivências nos diferentes tempos que situam as personagens no enredo. Considerando essa configuração, uma poética da representação do

21 ECO, Humberto. Pós-escrito a O nome da rosa. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 9.

22 JURANDIR, Dalcídio. Chove nos campos de Cachoeira. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011, p. 59.

imaginário amazônico se instaura pela associação desses referentes que evocam, pelo viés estético, traços da cultura gerada no espaço ribeirinho amazônico, conforme revela a passagem:

O tempo crescia invisível, assim como cresciam as árvores, as sementes filhavam e os meninos e meninas eram todos irmãos de um só mundo. A nossa casa, de tão vizinha do rio, fazia a gente se sentir como num barco ancorado em suas águas. Casa-barco. Barco-casa. Tudo era *um* só: casa de águas e gentes. Seis filhos, mãe, pai e avó. E o nosso rio ali, morando com a gente, calado, indo e vindo, correndo os seus vários silêncios de vida²³.

O espaço ocupado pelo rio na narrativa estende-se à vida das pessoas, ultrapassa o limite do fisiográfico e integra a dimensão humana. A proximidade entre gente e água suscita um sentido de pertencimento, de forma que todos os elementos que compõem o cenário revestem-se da presença do rio: águas e gentes tornam-se um só.

Essa configuração estende-se à casa. Harmonicamente integrada à superfície das águas, reveste-se de uma estrutura híbrida, abrigo adaptável tanto aos períodos de terra firme, casa-barco, quanto aos ciclos de predominância das águas que encobrem os quintais, barco-casa. Na visualidade amazônica, de acordo com Loureiro, o barco é um “conectivo entre o homem e a vida amazônica”²⁴. Entre as funções descritas pelo autor, para além dos significados relacionados à circulação e trocas simbólicas, o barco na Amazônia está especialmente ligado à dimensão simbólica do imaginário cultural.

As imagens geradas por essa contínua interação retomam outras imagens, possibilitam associações ligadas a estruturas do meio social que, por sua vez, são impulsionadas por motivações culturais do contexto ribeirinho amazônico. Esse encadeamento torna-se compreensível no princípio expresso na afirmação: “Cada

23 LEITE, op. cit., p. 13.

24 LOUREIRO, op. cit., p. 179.

imagem – seja ela mítica, literária, visual – se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe da sensibilidade, dos sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como do conjunto da experiência individual e coletiva”²⁵. Segundo a autora, por meio desses preceitos tornam-se perceptíveis as normas de representação imaginária.

As imagens que desvelam a relação entre o homem e o rio na obra orientam o olhar para a estética literária, mediante os recursos de composição que desvelam a sensibilidade criativa do autor, no uso de uma linguagem intimista que expressa um sentimento de tristeza provocado pela distância: “Aprendi que saudade é um jeito de se fechar os olhos e andar dentro da gente. Se eu fechar os olhos agora, volto a ser criança”²⁶.

Um indicativo da articulação entre passado e presente na narrativa se revela nas referências a outro espaço, o da alteridade, lugar de onde as lembranças da convivência com o rio são convocadas para a composição do tempo do discurso: “Em algum lugar, nascente de lembranças do para sempre, o rio ainda mora em mim”²⁷. Na construção da história, é pelo resgate da memória que se revela o tempo da infância, envolto na percepção subjetiva do narrador. Na estratégia da digressão, a narrativa revela sua densidade simbólica concentrada na representação do espaço criado para a personagem viver a infância marcada por um tempo comandado pelas águas do rio:

Estou muito distante agora. Longe do longe onde eu nasci. Cidade grande, asfalto e muros...metrópole. Sei daquele rio o que se sabe de um inesquecível mundo. Aquele rio da gente. Nós, a nossa casa, a nossa gente, um nosso lugar, rua de rio de todo um mundo”²⁸.

25 PITTA, op. cit., p. 26.

26 LEITE, op. cit., p. 15.

27 Idem, *ibidem*.

28 Idem, *ibidem*.

No desvelamento da memória, as lembranças da convivência com o rio permeiam as percepções no presente. Enquanto o passado assume a configuração do espaço do longe, marcado pela presença do rio, o presente, por sua vez, é situado no espaço da metrópole, marcado pelos traços do contexto urbano. No confronto entre tempos e espaços, a identidade é suscitada pela ideia de compartilhamento do espaço: rio da gente, a nossa casa, um nosso lugar²⁹. Reconhecer-se longe das águas placentárias do rio é também reconhecer a existência desse mundo inesquecível que se transformou em saudade.

Em suas formas de manifestação, tempo e espaço convergem para assegurar a produção de sentidos que perpassam os dois planos narrativos da obra. Em consonância com a configuração dessas categorias na narrativa, o espaço como representação conecta-se, também, à ideia de “espaço como cenário, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação”³⁰. Sob esse entendimento, a representação do espaço contempla o que o autor denomina de “significados translatos”³¹, relacionados aos espaços metafóricos do social e do psicológico. Dessa forma, o espaço também apresenta um enfoque subjetivista, compreendendo uma atmosfera mais intimista criada pelos diferentes sentimentos que movem narrador e personagem. Sob esse enfoque, destacam-se os efeitos produzidos por procedimentos descritivos e narrativos empregados, de forma que o elemento espacial tem uma atuação dinâmica na obra. A relação identitária que se instaura entre a personagem e o rio entra em harmonia com o momento encenado, centrado no espaço do rio, palco das aventuras e descobertas da infância:

Sou menino crescendo nas palavras do rio que cresciam em mim.
Trapiche da nossa casa. Águas grandes chegando. Inverno do

29 Idem, *ibidem*

30 BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 59.

31 Idem, *ibidem*

norte. No chão da nossa casa o rio vinha morar. Nossa casa tinha pernas magras e altas. O rio ficava ali, respirando noite e dia, embaixo da nossa casa aérea. Barcos e barros, farinhas e fomes, vida que vinha e ia, voltava o rio sempre. Era o tempo das chuvas. Tempo delas. Tempo do rio morando com a gente³².

O espaço representado traduz as vivências da personagem menino que compartilha a vida com o movimento das águas. Os recursos empregados na focalização do espaço captam o ritmo de uma vida simples, do cotidiano do menino que crescia e experienciava as mudanças vindas com a fase das águas grandes. Servindo a esse propósito, as imagens geradas têm o contorno da percepção da personagem diante da majestosa presença das águas grandes, anúncio de tempos difíceis, chuvas e fomes, de sobrevivência ameaçada refletida nas pernas magras da casa. Assim configurado, o espaço como focalização se instaura por meio da intervenção direta do narrador, o efeito gerado emerge da “autorreflexividade da voz poética. [...] Em sentido estrito, trata-se da definição da instância narrativa: da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador. Em sentido amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado”³³. Revestidas da condição ficcional, essas percepções conduzem os recursos de composição empregados pelo autor na feitura da obra, conforme revela a passagem:

405

Águas grandes eram o tempo no nosso mundo, meninos e meninas correndo pelo trapiche inundado. “tempo de gente só”, dizia a minha mãe; “tempo solidão”, repetia a minha avó, enquanto meu pai conferia a altura do rio chegando. Nenhum menino ou menina da nossa terra compreendia que tempo era aquele. Pra gente era tempo de felicidade. Minha avó me explicava que as Águas Grandes eram um nome, uma palavra, uma vida que só os olhos sabiam ouvir³⁴.

32 LEITE, op. cit., p. 19.

33 BRANDÃO, op. Cit., p. 62.

34 LEITE, op. cit., p. 23

O tempo das águas grandes é um tempo de estranhamentos. Na busca de compreendê-lo, os olhos mais experientes o associavam à solidão. Em sentido oposto, para os meninos e meninas, as águas grandes traziam um tempo de felicidade, a vida corria no trapiche inundado. Ao encontro dessas percepções Borges Filho afirma: “Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê”³⁵. Assim, a produção desses sentidos é aliada à performance da representação do espaço, também construída pelo efeito da experiência sensorial na descrição de “uma vida que só os olhos sabiam ouvir”³⁶.

406 O modo de percepção do espaço pelo ponto de vista sensorial é tratado, sob essa perspectiva teórica, como mais uma das possibilidades interpretativas que emergem da relação de subjetividade entre o elemento espacial e a personagem na obra literária. No intento de apreender os sentidos utilizados nesse processo perceptivo, o autor trabalha com a noção de “gradientes sensoriais³⁷”, viés por onde podem ser captadas as imagens evocadas pelas lembranças e contornadas pelos sentidos. Dessa forma, os recursos sensoriais desvelam o modo como a personagem via e sentia seu mundo vinculado à uma extensão personificada do rio, em uma dinâmica relação de pertencimento, complemento do seu espaço de trapiche sobre as águas.

Assim configurado, o espaço encenado possibilita uma conexão teórica com a poética do imaginário de Loureiro, obra que corporifica a importância do rio no contexto amazônico: “Assim o rio participa de tudo, desde as origens, desde sempre, refletindo e incorporando venturas e desventuras, as idas e vindas, as interpe-

35 BORGES FILHO, op. cit., p. 52.

36 LEITE, op. cit., p. 35.

37 BORGES FILHO, op. cit., p. 52.

netrações lúdicas entre a realidade e o imaginário”³⁸. No espaço engendrado pela ficção, a existência do menino é indissociável da existência do rio, de forma que as idas e vindas das águas grandes ampliam sua percepção e dão sentido à infância vivida nesse espaço:

Meses depois, o rio voltava para o seu lugar, ali, ao nosso lado, vizinho de águas. O rio se arredava um pouco, voltava para o nosso quintal, esperava. Tempo se cumpria, estio chegava, o rio emagrecia. Marés de quebra, lua mofina, rio miúdo. Águas paradas, tempo de tarrafas e tarefas. Tempo, água de rio. Velho tempo novo. Vinha a vida, vinham as águas mais uma vez. O rio era sempre o nosso relógio de águas. A vida segue entre barcos, peixes, histórias contadas³⁹.

As imagens produzidas pelo excerto atualizam as experiências de um novo ciclo que se inicia quando as águas do rio recuam, deixam de morar junto, passam a ser vizinhas. Contrastando com o ciclo das águas grandes, o período de estiagem trazia de volta a fartura, a pesca, o trabalho, enfim a sobrevivência que vem do rio e renova a vida. Tempo quando o rio emagrecia, a lua era mofina e o rio miúdo. Tempo de trabalho regulado pelo ciclo das águas, tarrafas e tarefas que colocam em movimento as pessoas, os barcos, a vida sobre o rio, sempre renovada nas idas e vindas das suas águas. Ao encontro da descrição de uma poética da Amazônia: “Os rios são relógios e calendários da vida na região. É no ritmo das vazantes e das enchentes, [...] que os rios se constituem no relógio e no calendário regionais. A vida olha o rio, os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas”⁴⁰. Nesse sistema de regular a vida, o homem constrói práticas, adquire vivências e transmite saberes matizados pela imaginação. O olhar que a vida projeta para o rio é uma fonte

407

38 LOUREIRO, op. cit., p. 127.

39 LEITE, op. cit., p. 20.

40 LOUREIRO, op. cit. p. 221.

fecunda para a ficção recriar as diferentes formas do homem interagir com o seu eu e com o outro no espaço que o rodeia.

Emoldurados no universo ficcional da obra, os sentidos de renovação da vida pelos ciclos das águas convertem-se em elementos de composição da narrativa, empregados na representação do espaço da obra. A presença da “palavra”, como elemento fundante, participa desse movimento cíclico de renovação pela referência às histórias contadas. Recai, sobre a palavra a densidade simbólica do narrar a vida, visto que eram as palavras que faziam o menino crescer e cresciam no menino. Somente as palavras conseguiam traduzir o tempo das águas grandes: “as Águas Grandes eram um nome, uma palavra⁴¹”. A palavra instaura o contar, impulsiona o imaginário, cria o mundo vivido e o imaginado. É no gapuiar de palavras que o menino deu forma ao mundo embrionário da sua imaginação.

As imagens geradas pela narrativa traduzem a infância vivida sobre as águas do rio, por onde transitam a imaginação e a memória condutoras das relações entre a personagem e o espaço encenado, elementos que convocam a concepção de imaginário como categoria plástica:

[...] o termo imaginário como substantivo, remete a um conjunto bastante flexível de componentes. Fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura. É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também de um povo, expresso no conjunto de suas obras⁴².

Apoderando-se desses componentes, as histórias que constituem a arquitetura ficcional da obra são ligadas pelo encaixamento, sistema que consiste na “inclusão de uma história no interior de

41 LEITE, op. cit. p. 23.

42 WUNENBURGUER, Jean-Jacques. O imaginário. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007, p. 7.

uma outra”⁴³. Assim, se no primeiro plano narrativo o fio condutor é desemaranhado pelas memórias da infância, no segundo plano a história encaixada é enovelada pela voz da avó, marca da tradição da voz representativa do imaginário de um povo. A história contada evoca um tempo mítico, determinante da ação, quando ocorre o roubo do rio:

Houve uma noite, meu filho, que levaram o rio embora. Ficou só a cama dele aqui, no meio do mundo da nossa terra. Um lugar vazio. Abandono que se ouvia longe, eco solidão, vento que tinha arame farpado por dentro. Do rio da nossa terra só deixaram a sombra dele, que a pressa dos ladrões não se lembrou de levar. A sombra do rio ficou lá, dentro do fundo da terra, esquecida e seca sombra, chão rachado de uma vida. [...] Era uma dor muita, meu filho⁴⁴.

Na história contada pela avó, a trama se desenvolve em torno do misterioso roubo do rio. A descrição do espaço desolado e os sentimentos de dor e solidão expressos pela voz da experiência descortinam um mundo constituído por complexas ligações do rio com a vida, uma trama da qual o imaginário faz parte. A estratégia de trazer o ato de contar realiza um duplo movimento na narrativa: redizer o dito e prefigurar o encaixamento das histórias na estrutura da obra. Servindo-se desse recurso, a narrativa redimensiona, pelo viés do fantástico, a percepção das personagens sobre o rio, sendo a imaginação um dos principais vetores na produção de sentidos.

409

Na base desse entendimento, “O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível a suas percepções, não se desenvolve, porém, em torno de imagens livres, mas lhes impõe uma lógica, uma estrutura, que faz do imaginário um mundo de

43 TODOROV, Tzvvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. [et.al]. Análise estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 244.

44 LEITE, op. cit. p 67

representações”⁴⁵. Nesse sentido, as motivações temáticas que impulsionam o fazer literário do autor articulam-se à lógica da dimensão estética da obra, na representação de um imaginário criado em torno do rio. No microuniverso da história contada, o caos instaurado se ordena pela via do imaginário, nas águas placentárias, no recomeço construído pelas crianças que vieram de todo lugar da terra e plantaram o rio:

Na tarde de uma noite, nas margens do vazio do rio, não se sabe de onde, apareceram umas crianças. [...] Era criança de todo lugar da Terra. Elas vieram. Olharam para o céu e cantaram uma canção. As crianças, todas juntas, abriram as mãos. A chuva, enfim, veio viva. [...] O sol estava nascendo quando elas foram até o lugar onde ficava a sombra do rio. Chegando lá, meu filho, as crianças que tinham a chuva em suas mãos fizeram dela semente e lançaram as águas no chão na sombra do rio. Aqueles meninos e meninas plantaram um novo rio, sonharam um novo mundo, semearam uma nova história⁴⁶.

410 Confrontando com a noite sombria do roubo, é no nascer do sol que as crianças plantam o rio, semeiam um recomeço. Essa nova ordenação abriga um espaço de convergência do particular e do universal. As singularidades do rio da “nossa gente”, do mundo da “nossa terra” expandem-se, ultrapassam fronteiras, pois semear um novo rio é uma causa universal que convoca a participação de crianças de toda parte. Logo, o rio também pertence à humanidade que dele depende.

A ideia de retomada da vida, que se renova na presença do rio, pode ser compreendida no desfecho: *“Quando o dia nasceu, meu filho, o rio estava aqui, de volta, vizinho da gente, respirando lá fora, perto da nossa casa, junto da gente. O nosso velho rio novo. Vivo, correndo as suas palavras e silêncios. O nosso rio, meu filho, as nossas histórias”*⁴⁷. A ligação do rio com as histórias acena para as referências

45 WUNENBURGER, op. cit., p. 20.

46 LEITE, op. cit. p. 69

47 Idem, p. 75

culturais vinculadas a um imaginário coletivo repassado às gerações pela tradição oral. Assim, o movimento das águas traduz-se em palavras, no contínuo das histórias sobre seus encantos e mistérios, nos silêncios, condutores da reflexão e do devaneio humanos.

III

A tessitura de uma poética do imaginário amazônico em *A história das crianças que plantaram um rio*, mais que uma aproximação temática com símbolos e imagens da Amazônia, traduz o princípio de que “A valorização imaginária constitui o meio pelo qual o mundo se anima, é tirado de sua indiferença”⁴⁸. Em suas propriedades internas, o espaço encenado permite experienciar, pelo evento do roubo do rio, sentidos de devastação, de silenciamento da cultura contada e de obliteração da vida. Todavia, o sentido de renovação é redimensionado para a semente do rio plantada pelas crianças.

Na representação desse repertório de imagens, o espaço representado revela-se impregnado de subjetividades, olhares e memórias. Sob essa configuração, o elemento espacial atua como articulador da história e das histórias, atua, portanto, como um agente produtor de sentidos. Dessa forma, uma projeção para o contexto espacial amazônico não se processa pelo viés do denotativo, mas pela representação do imaginário que contorna o espaço compartilhado entre o humano e a natureza, mais especificamente, entre o humano e as águas do rio.

Na integração desse cenário, as experiências humanas são resignificadas pelas águas que reconstroem memórias e as transmitem às histórias de vida entre as gerações. Emolduradas pelo imaginário cultural, os rios também repassam ensinamentos e revelam, em sua simbologia, uma cultura gerada nesse contexto. A magia que envolve o ato de plantar o rio, pelas mãos de crianças de todos os lugares da terra, acena para uma compreensão desse universo pela fluidez das águas que sempre se renovam em diferentes espaços e referências culturais.

48 PITTA, op. cit., p. 44.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BERGE FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, Humberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto. *Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transculturalidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

LEITE, Daniel da Rocha. *A história das crianças que plantaram um rio*. Belém, PA: Ponto Press, 2013.

_____. *A menina árvore*. Belém, PA: Twee Comunicação, 2014.

_____. *Burburinho*. Belém, PA: Twee Comunicação, 2018.

412

_____. *Vindos do mar*. Belém, PA: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

_____. *Procura-se um inventor*. Belém, PA: Tempo Editora, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editoras, 2001.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Curitiba: CRV, 2017.

RAMOS, Anna Cláudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. [et.al]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WUNENBURGUER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Brasil terra de exílio: como a fuga de um território sob opressão modifica os quadros imaginários e intelectuais

Nadine Laporte

Para estudar a modificação dos comportamentos do imaginário e do intelecto sob um poder repressivo, vou interessar-me por duas obras publicadas em 2019 pelas edições *Stock*.

Uma, intitulada *Capitaine*, é um romance de Adrien Bosc. Trata-se do relato da fuga, perante os Nazis, em 1941, dos passageiros de um navio de carga, o *Paul-Lemerle*. Ponto de partida Marselha, pontos de chegada: primeiro a Martinica, depois, para alguns, a Guiana francesa, para outros Nova Iorque, para outros ainda: o Brasil.

Entre os passageiros, uma mistura alegre, ou improvável, ou irritante, consoante os dias e as páginas, de cidadãos da França em Guerra, de revolucionários espanhóis, de Poloneses ou Alemães em fuga. Dos quais alguns bem conhecidos: o poeta surrealista André Breton (acompanhado pela sua esposa e pela sua filha), o futuro etnólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss (com 25 anos de idade), o romancista francês preso no gulag siberiano por Estaline, Victor Serge (acompanhado pelo seu filho, de vinte anos, que tornar-se-á o pintor mexicano Vlady), o realizador e cenarista Jacques Rémy, o pintor Cubano Wifredo Lam, a romancista alemã Anna Seghers com os seus 2 filhos, e a fotógrafa alemã Germaine Krull.

A segunda obra, igualmente publicada em 2019 pela *Stock*, intitula-se *Un voyage Marseille-Rio 1941*, e contém fotografias de Germaine Krull tiradas durante esta viagem, os seus comentários, bem como os comentários de Jacques Rémy. O conjunto deste se-

gundo volume é apresentado pelos textos de dois homens que são indiretamente partes interessadas nesta viagem: o escritor Adrien Bosc, que escreveu o romance *Capitaine* citado acima, e o realizador Olivier Assayas, filho de Jacques Rémy, que encontrou os textos e as fotografias de 1941 na sua casa de família.

O leitor está assim em presença de dois textos muito diferentes que relatam a mesma aventura: a viagem para o exílio na América de refugiados europeus que fogem ao regime nazi. Um dos textos é um romance, uma ficção inteiramente reconstruída, e o outro é um conjunto de 4 testemunhos, dos quais 2 (Adrien Bosc e Olivier Assayas) mais do que testemunhos, são as testemunhas do que quer dizer esta história em 2019, e por que razão publicá-la, ou mesmo reescrevê-la.

É o problema que nos interessará: para lá do voyeurismo de celebridades relativamente ao que puderam viver homens tão célebres como André Breton, Victor Serge ou Claude Lévi-Strauss, por que razão é que Adrien Bosc quis contar este périplo? O que nos diz este desejo de romance face à opressão política, na fuga e no exílio? E por outro lado, o que propõe este cara a cara entre o romance e os documentos?

414

Organizarei a minha reflexão em duas partes. Verei primeiro de que forma o romance de Adrien Bosc é uma construção polifónica que relata a resistência dos habitantes de um território, ao mesmo tempo que conta uma fuga. Num segundo momento, analisarei como se procura dar aos lugares parados pela Guerra ou pela opressão uma plasticidade nova. Este desejo de plasticidade inédita explicaria a presença de criadores como André Breton, Victor Serge ou Claude Lévi-Strauss. Gostaria de mostrar desse modo qual é a modernidade deste desejo de reconfiguração dos lugares reais e dos lugares do imaginário, e como a nossa contemporaneidade, tal como ela é estudada por um certo número de sociólogos, é porventura a dinâmica profunda destes dois textos, que se apresentam porém como textos com teor histórico.

1. O romance de Adrien Bosc é uma construção polifônica que, ao contar uma fuga, diz algo sobre a resistência dos habitantes de um território.

O romance é múltiplo e fragmentário. A narrativa justapõe diários íntimos, cartas, episódios puramente narrativos, vários diálogos, recomposições de episódios segundo pontos de vistas múltiplos ou mesmo contraditórios, atas com uma neutralidade inesperada, descrições de paisagens no presente, jogos de intertextualidades diversas.

Esta fragmentação dos textos instaura uma fluidez quase provocadora. Deste modo, no momento em que Claude Lévi-Strauss jovem decide dirigir a palavra a André Breton, que ele reconhece no meio dos passageiros, a sua conversa é apresentada como incerta: “Claude às vezes aventurava-se a exprimir a sua concepção do romance, talvez terá ele dito «romance» talvez não tenha dito nada”¹.

Ou então, nas páginas precedentes, a discussão torna-se um espetáculo que não possui verdadeiramente mais nenhuma autenticidade, e apenas existe como uma diversão « durante o serão » no barco: André Breton interessa-se pelas viagens etnológicas que lhe conta Lévi-Strauss, e pede-lhe que faça uma narração para a coletividade. Lévi-Strauss aventura-se na fabricação de uma narração-espetáculo que se afasta da verdade: “Claude [...] aceitava com muito gosto o exercício, utilizava diferentes meios [...], multiplicava os nomes das escalas, adornava a sua narração de sonoridades espanholas ou indianas”².

Segue-se, no romance de Adrien Bosc, um longo parágrafo técnico sobre a organização social dos *Bororos* (tribo dos Camarões, o que não tem nada a ver com os nomes espanhóis e indianos anunciados)³.

1 Adrien Bosc, *Capitaine*, edições Stock, 2019, p.134. (tradução livre de Ana Ferreira de Souza)

2 *Id.* p.133.

3 *Ibid.*, et p.134

Depois desta passagem no discurso indireto (que se transforma aos poucos em discurso direto do narrador, com um presente de verdade científica) e os questionamentos de Lévi-Strauss sobre o romance (do qual voltaremos a falar), a narração passa para a paisagem marinha, para os pensamentos de Victor Serge (que não participava na conversa etnológica), e cita uma carta de amor que começa por «Victor amado, recebo somente hoje as tuas cartas de *Oran*»⁴. Trata-se de uma carta enviada pela amante de Victor Serge, transmitida por Breton, e da qual Victor Serge « sussurra a ele próprio as primeiras linhas».

Passamos assim em duas ou três páginas de uma passagem narrativa a uma comunicação duplamente indireta: a voz que se ouve nesta carta não é a de uma pessoa presente no barco. Trata-se, deste modo, após pedaços diversos, de enfraquecer, ainda mais, uma coerência na organização das vozes.

416 A esta incoerência (por vezes difícil de seguir, dado que o narrador passa indistintamente de um tipo de texto a outro) junta-se, de forma bastante clara, a incerteza assumida relativamente ao género da narrativa e do romance. Deste modo, a continuação do diálogo incerto entre Levi-Strauss é a seguinte:

[Um] romance [...] que substitua a viagem linear por uma geografia interior, e troque a notação pela inserção espontânea da rememoração, que utilize uma prosa feita de lembranças entrecruzadas, destruir-se-á, vítima voluntária da colagem dos seus próprios documentos⁵.

Esta interrogação sob a forma de narrativa de exílio e de fuga dá uma força particular aos diferentes elementos do *puzzle* que o leitor tem perante os seus olhos em 2019. Trata-se não somente das vozes e das narrações ouvidas no barco, mas igualmente das vozes

4 *Id.*, p.135.

5 *Id.*, p.134

ausentes, ou mudas: a de Laurette, a amante de Victor Serge, a dos Bororos, a dos etnólogos, a dos companheiros parisienses de Victor Serge ou de André Breton.

Sistematicamente, a intertextualidade vem perturbar e enriquecer o texto. O segundo volume, o do diário e dos comentários de Rémy Jacques e de Germaine Krull, traz duas vozes suplementares, de 1941, bem como a de Olivier Assayas, que conta como ele encontrou os documentos. Por fim, ouvimos a voz de Germaine Krull mais velha, que decidiu fazer com que desaparecessem os negativos de algumas fotografias, particularmente os das fotografias do degredo de Cayenne, indignas, segundo ela, de uma nação moderna e liberadora como deveria ter sido a França: à voz do que foi junta-se a voz ausente do que deveria ter sido. Ao mesmo tempo que é testemunho da França em guerra contra o opressor desumano, a narrativa abre a possibilidade de tornar-se um testemunho de desumanidade daqueles que, fugindo à desumanidade, lutam pela humanidade. A narrativa torna-se um jogo pouco rígido, ambíguo e inesperado de paradoxos e de coisas por dizer. O episódio da chegada dos viajantes à Martinica é neste plano significativo: no momento em que a América está próxima, que a viagem parece poder terminar-se numa terra livre e segura, os passageiros do *Paul-Lemerle* são fechados no *Lazaret*, um antigo leprosário fora da cidade, sem água, sem cuidados, sem sombra, com esteiras de palha no chão e soldados armados que os proíbem de sair ⁶.

417

O romance é assim constituído de múltiplos subtextos, que mostram ou sugerem a passagem de cada personagem para uma zona estranha entre humanidade e desumanidade, entre a moral e a imoralidade, entre o romance íntimo e a realidade política, entre o testemunho e o apagamento voluntário das marcas.

Estes subtextos, cuja coerência é já difícil de apreender, são ainda mais complexos dado que as personagens são, por sua vez,

6 *Id.*, p.255-58

criadoras. O leitor não pode deixar (e esta obrigação faz parte do pacto de leitura) de olhar para a personagem de Breton em função das suas obras, para a personagem de Lévi-Strauss em função das suas explorações e dos seus escritos, para a personagem de Victor Serge em função das suas tomadas de posição. Mais nitidamente, no plano cronológico, a viagem de Breton é forçosamente lida em função do resultado: o encontro do poeta surrealista com Aimé Césaire. A viagem do jovem Lévi-Strauss em direção da foz do Amazonas pode dificilmente ser lida fora dos episódios de *Tristes Trópicos*. Para quem conhece o texto de *Tristes Trópicos*, é evidente que o etnólogo explora na sua obra maior, ao mesmo tempo, o território das tribus ameríndias, esta famosa *geografia interior* e a *colagem dos seus próprios documentos*. As temporalidades estão misturadas, praticamente não são perceptíveis no processo de leitura: lendo uma descrição de André Breton olhando para a paisagem, poderá o leitor garantir que vê apenas uma personagem fictícia, e não o criador de *Nadja*?

418

Alguns dos passageiros do barco são, como Lévi-Strauss, criadores não realizados, sem obra ainda conhecida, dos quais o leitor pode aperceber-se, em subtexto, do destino futuro. O romance deste exílio é então uma espécie de narrativa com chaves: é o caso do filho de Victor Serge, que se tornará o pintor Vlady depois da chegada dos fugitivos ao México, e cujos desenhos são pouco apreciados por Breton, que os qualifica de « criancices»⁷. De igual modo, o pintor Wifredo Lam, muito jovem no momento da viagem, apenas se tornará o pintor Cubano conhecido alguns anos mais tarde, e encontrará a sua inspiração pessoal somente ao chegar a Cuba logo após esta viagem. A romancista Anna Seghers, durante toda a travessia, questiona-se se ela perdeu o texto do seu romance mais célebre na sua totalidade, *La Septième croix*, ainda não publicado,

7 Id, p.70.

cujos manuscritos desapareceram quando da sua fuga, e do qual ela encontrará, como por milagre, uma cópia ao chegar ao México. Finalmente, Jacques Rémy, o argumentista, está presente, mas não é citado como personagem no romance. Mas o leitor sabe que é ele que, de forma inesperada, pelo intermédio do seu filho Olivier Assayas, dará rostos e corpos aos personagens desta aventura, e continuará a viagem até ao Rio, em companhia de Germaine Krull, a fotógrafa. É esta viagem do seu pai até ao Brasil que dará ao texto de Adrien Bosc um corpo e uma verdade de testemunho, graças aos diários e às fotografias. Para vários exilados, todos eles criadores em fuga, esta viagem funciona então como viagem iniciática. A polifonia, que tenta dar vida às múltiplas vozes dos viajantes, transforma-se em estética da multiplicação das vozes e dos destinos possíveis. Os territórios aos quais pertence cada personagem cruzam-se. As referências geográficas misturam-se às escolhas estéticas de cada um; os territórios íntimos tornam-se explorações oníricas ou etnológicas. O romance torna-se numa montagem das diferentes formas que assumiu esta fuga para o continente americano na memória de cada um – e na memória coletiva – em viagem mística. Cada um dos viajantes parte de facto ao encontro da sua imagem de criador e das realizações que a farão nascer. Breton vai ao encontro de Césaire, Anna Seghers vai ao encontro do seu manuscrito perdido, Wifredo Lam e Vlady vão ao encontro da sua inspiração de pintores, Claude Lévi Strauss vai ao encontro da sua voz de escritor e de etnólogo. Adrien Bosc parece aqui, sem que ninguém espere, mas segundo uma lógica – ao refletirmos bem – bastante evidente, mesmo que sendo ilusória, transformar esta fuga miserável e difícil num crisol de possíveis. Ele afirma-o desde o início do romance como uma brincadeira, mas realiza este desafio durante todo o texto:

[...] em fila indiana na ponte de embarque, a procissão de equipamentos e de malas desembarçava a cena do seu drama, os Russos em fuga disputavam-no aos Espanhóis em exílio, o etnólogo ao

poeta, os militantes du *KPD* aos renegados soviéticos e o gato ruivo à menina. O cenário estando instalado, trinta dias no mar transformariam seguramente este caixão em uma arca de tesouro⁸.

Fuga, trajeto desconhecido para o exílio, desaparecimento das marcas de referência serão não só processos de perda irremediável mas igualmente, como sugere Jankélévitch, «um tempo que se opõe de forma irreduzível à retrogradação e abre perante [o homem] um caminho infinito para a liberdade⁹»

2. Esta alquimia das vozes, mesmo que ela pareça obedecer a uma montagem aspirando a uma liberdade pintada de incoerência, obedece no entanto, segundo Adrien Bosc, a certas leis secretas, que são porventura as da nossa modernidade.

A primeira lei é ditada pelas personagens criadoras elas próprias. Andre Breton, em particular, pronuncia aquando dos primeiros serões, conferências sobre as leis do acaso, assunto fundador do surrealismo, como é sabido: “André Breton programava um relatório do ensaio de Marigny de Grilleau, *Les Lois du hasard*.
420 *Le Gain scientifique a la roulette ou au Trente et Quarante*”¹⁰.

Esta obra, publicada em 1926, analisa as probabilidades de que um só número saia periodicamente nos jogos de sorte. Trata-se então, para o autor, de demonstrar matematicamente, que nos jogos de roleta a liberdade da sorte não é assim tão grande, e que todos os números são interdependentes na sua aparição. Porém, por capilaridade, esta reflexão sobre as coincidências é colocada em cena em todo o romance. Deste modo, Anna Seghers, desde os primeiros dias, ressentida uma sensação maior quando o barco percorre o golfo da Península Maiorca:

8 Id, p. 37.

9 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, edições Flammarion, 1974, p.56.

10 *Capitaine*, p.129.

12h30. No momento em que o barco abordava o golfo de Peníscola, Anna Seghers esparramada numa espreguiçadeira levantou-se e aproximou-se da água debruçada contra a borda, como se ela se preparasse para saltar. Ela explicou ao seu filho, de pé ao seu lado, que procurava uma lembrança que ela acabou por avistar enfim no edifício em degraus à volta do castelo fortificado no largo promontório que avançava sobre o mar. Ela contou-lhe esse dia de julho de 37... [...] ela não podia dizer, em 37, por que razão, em cima do rochedo, ela tinha tido a intuição de uma nova etapa na sua vida, uma viragem. Foi perante essa margem, a bordo do *Paul-Lemerle*, [...] que ela tentou exprimir [...] a impressão de um pressentimento: o porto de pescadores era o posto-fronteira deles¹¹.

Este «pressentimento» devido à paisagem que desfila sob os olhos dos passageiros é por vezes inaudível para a personagem, mas não para o narrador. É o caso para o pintor Wifredo Lam, ao largo de Maiorca:

Passávamos ao largo de Maiorca, Wifredo arrumou o seu canivete no bolso, levantou-se e olhou ao longe para a margem, - sem saber que nesse dia, Joan Miró, naquela ilha, dava o toque final ao seu décimo sexto guache de *Constellations*, e terminava uma série começada em *Varengeville* no final do ano 31 com a tela a óleo *Femme au cerf volant parmi les constellations*¹².

421

A palavra «*constellation*», sob a pena de Adrien Bosc, não é anódina, dado que o escritor publicou em 2014 um romance intitulado *Constellation*, que contava o destino de um avião desaparecido nos Açores em 1949, com este projeto literário: «Ouvir os mortos, escrever a sua lenda minúscula e oferecer a quarenta e oito homens e mulheres, como o mesmo número de constelações, vida e narrativa.»¹³

É igualmente um pouco o desafio de *Capitaine*: dar uma vida múltipla, segundo leis desconhecidas, aos que desapareceram, mas

11 *Id*, p. 71.

12 *Id*, p.71

13 Adrien Bosc, *Constellation*, edições Stock, 2014, p.74.

que, contrariamente aos passageiros do «*Constellation*», permanecem como figuras artísticas e históricas significativas, presentes na memória coletiva. Trata-se assim, para o escritor, de «refazer um mundo», de transformar estátuas em seres vivos, acontecimentos históricos em acontecimentos inesperados, destinos em aberturas. A identidade dos passageiros encontra-se deste modo totalmente reorientada e redefinida em função dos acontecimentos recentes vividos por cada um, e nos quais o estatuto de cada um não tem nada a ver: “Não era tanto quem éramos nós mas como nos tínhamos salvo? Era deste modo que nos julgávamos a bordo do Paul-Lemerle”¹⁴.

Contrariamente ao romance precedente, não se trata mais de perguntar *porque* é que aconteceu. O desafio não é saber de uma ponta a outra as causas e as consequências. É, como sugere o sociólogo Michel Maffesoli ao estudar a nossa época contemporânea, conhecer o *como*?: “Não se trata de fazer a pergunta vã do porquê, mas do como: O homem sem qualidade contenta-se do como das coisas. Como viver e desenrascar-se, como resistir ao poder”¹⁵.

422

Encontramo-nos assim no que Jacques Rancière designa «as extremidades da ficção»¹⁶: o texto literário, narrativa de fuga e de exílio para o continente americano, recusa a lógica aristotélica e cronológica. Ele coloca em prática uma justaposição de sistemas ao mesmo tempo verdadeiros e falsos, documentos objetivos e ilusões subjetivas. Se a América é o continente do desejo, é um desejo enquanto força de transgressão das fronteiras íntimas, e enquanto redefinição de qualquer intriga iniciática. É igualmente, se seguirmos Jacques Rancière, uma força de oposição política e de reinvenção estética. Cada um dos passageiros tornou-se num

14 *Capitaine*, p.104.

15 Mateo Maffesoli, *La violence totalitaire, in Apres la modernité?* edições do CNRS, 1999, 2008, p. 281.

16 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, edições Seuil, 2017, p. 17 e seg.

homem sem qualidades, e somente uma recomposição imaginária e comportamental inédita, fora de toda a racionalidade, pode dar-lhe vida. Recomposição por tomada de consciência de uma coincidência, no caso de Anna Seghers, como vimos, por inconsciência mas visão de um sinal mudo compreendido apenas pelo narrador, no caso do pintor Wifredo Lam. Frequentemente, são as imaginações conjuntas de todos que reinventam os lugares, a história e os discursos. Cada um, no barco, refaz a paisagem parisiense por bairros: “Falava-se de três andares no Paul-Lemerle [...] mas vimos instalar-se rapidamente uma organização por bairros, a *Villette*, a praça *Rosa-Luxembourg*, *Montparnasse*, os *Champs-Élysées* e *Belleville*”¹⁷.

Cada um deixa igualmente em alguns lugares a sua identidade e o seu comportamento para se imaginar tanto ele mesmo como o outro. O humor e a distância do narrador, que se reivindica do mesmo mundo que estes artistas, dão deste modo aos episódios desta narrativa uma grandiosidade ironicamente épica e, ao mesmo tempo, tragicamente caricatural:

No pontão perto da lareira, havia uma mesa, ninguém sabia porquê. A única mesa. Ela sobressaía do barco e oferecia uma vista aérea deslumbrante do bulício e da agitação da colmeia, enquadrada à «*marie-louise*» pelas ondas e as ressacas. [...]

A falta de borda vertical aumentava o desconforto de tal modo que só para lá ia uma fauna estranha, os intelectuais, para quem a única presença de uma mesa era suficiente para esquecer os desconfortos. A universidade popular do *Povre Merle* abria as suas portas, aí debatia-se sobre tudo e sobre nada, e, como no *Speaker Corner* do *Hyde Park* onde qualquer súbdito da coroa pode arrogar-se [...] o direito de fazer um discurso, uma conferência, de confiar uma receita dos *scones* bem como o seu modo ideal de governação ... [...] Na mesa da lareira, podíamos deste modo discorrer sobre a liga internacional, sobre o sentido do romance,

17 *Capitaine*, p.127.

da arte da revelação do rolo fotográficosobre a poesia, sobre Picasso ou sobre a traição de Dali [...] perante um núcleo duro de pessoas de todas as nacionalidades, que se cultivavam através da arte da conversa, da discussão, do debate, da contradição. Refazíamos o mundo, reinventávamo-lo, contestávamos até a existência e a forma contanto que a argumentação e o talento do orador pudessem oferecer ao auditório um tempo de esquecimento, uma fraternidade da palavra, um alegre saber.¹⁸

O contrato de leitura é portanto modificado, e compreendemos porque é que Lévi- Strauss coloca a questão da fabricação do romance, porque é que André Breton propõe uma conferência sobre o acaso na composição da lógica, porque é que o romancista insere passagens de cartas, de diário, de atas oficiais ou de boletins meteorológicos, na sua ficção. Não se trata de contar porque é que estas personagens reais fogem – isso todos o compreendem – mas como cada um, na sua intimidade, na sua fragilidade, na sua duplicidade arriscada, vai sobreviver. Como é que o acaso e o inesperado vão misturar, durante a viagem, as lembranças, as aspirações e os desgostos mais íntimos de cada um para reinventar um mundo longe de qualquer lógica. Trata-se finalmente, para estes homens e estas mulheres de ter realmente em conta o acaso objetivo, e fabricar um *cadavre exquis* de memórias misturadas. Cada um vai assim considerar o que está a acontecer (a aventura desta fuga) como um elemento fundador da sua dinâmica pessoal. Os pintores Wifredo Lam e Vlady têm pouca importância como personagens na narrativa, mas a visão deles do mar, do céu, das cores, das núvens, das silhuetas e das margens costeadas é capital. Ela instala toda a estética descritiva do texto, que se reinventa pela única presença dos dois futuros pintores:

A Martinica [...] foi como uma legenda aposta por baixo de uma pintura marítima. [...] Por volta das 7 horas, a ilha apareceu-lhes,

18 *Capitaine*, p. 128.

uma banda cor de azeitona comprimida pela linha do horizonte. A seguir foi o rochedo, empolado, inchando à medida que os nós eram engolidos, que se foi imprimindo aos poucos verdejante num molde parecido com um golfo, uma costa desenhada em toda a largura do barco como se tratasse de um plano cortado, com exatidão¹⁹.

Pelo contrário, para Germaine Krull, tratar-se-á de viver a vida como uma série de golpes de teatro, não a intriga, mas o espetáculo, o *como*:

Para quem gosta de golpes de teatro, a história de Germaine Krull era um modelo do género – ao ponto de nos fazer duvidar – mas isso não era crucial, o que contava, para lá da intriga, das reviravoltas, da dramaturgia própria à sua história, era a força da convicção, o tom, o espetáculo e o divertimento, que ela oferecia ao auditório²⁰.

Até o capitão do barco, que os passageiros consideram tanto como um herói, tanto como um traidor, é obrigado a olhar para esta viagem como um conjunto de jogadas de *poker* num mundo marítimo novo, cujas regras ele tem dificuldade em compreender:

O comandante Ferdinand Sagol não se imaginava a jogar às escondidas com os Ingleses, costear a costa marroquina, camuflado pelo comboio de um cortejo apalhaçado, traidor para alguns, audacioso capitão para os seus marujos, salvador, passador ou colaboracionista aos olhos dos seus passageiros. Nada o predestinava a sentar-se à mesa, a avançar um dos seus peões deste jogo tático no Mediterrâneo e, de seguida, em alto mar, a evitar os torpedeiros, periscópios e pavilhões militares²¹.

Este jogo do acaso e da forma, que Breton cultivava de forma teórica e que os outros passageiros encenam, aparece sistematicamente no romance.

19 *Id*, p.196

20 *Id*, p.104-105

21 *Id*, p.109

Vários episódios, em particular, retomam de forma espetacular os dados de um ambiente festivo, empurrando o «como» para uma ritualização coletiva inesperada dos acontecimentos mais quotidianos. A má cozinha a bordo leva os passageiros a uma forma de rebelião, e o capitão do navio embarca então um boi. A ação, com as roldanas, é um verdadeiro espetáculo para todos. Mais tarde, a matança do boi, com a degolação e os riachos de sangue, é uma forma de cerimónia arcaica, eventual caricatura dos espetáculos de tauromaquia apreciados por Michel Leiris. Por fim, a passagem da linha do equador proporciona uma espécie de carnaval no qual cada um, não obstante o medo, ou a atenção ao seu estatuto social, artístico ou intelectual, participa com ardor: momento em que se molham uns aos outros, chapéus de papel, disfarces, canções propícias à bebida etc...

426 Excluindo Breton, é Germaine Krull que teoriza a presença de jogos de sorte na vida, e encena-a com provocação: “Ela começava [as suas narrativas] irremediavelmente por este ataque definitivo, como uma frase feita : « quem não sabe jogar não pode perder e quem não sabe perder não pode jogar. »”²² e a fotógrafa, salva por um bom resultado na roleta termina as suas frases pela fórmula mágica: «A minha salvação decidiu-se em três zeros»²³.

Toda a narrativa transforma-se num conjunto de regras misteriosas e arriscadas, quando, a partir do capítulo 13, a voz narradora aproxima-se da inteligência e das reflexões de Lévi-Strauss para considerar o desenrolar dos acontecimentos como um jogo do ganso²⁴ .

O leitor compreende então que já não se trata mais de contar ou de ficcionalizar a fuga de um grupo de intelectuais, mas de reinventar uma lógica sem racionalidade, a partir de elementos in-

22 *Id*, p.105.

23 *Id*, p.106.

24 *Id*,. p,265.

coerentes. O que está agora em jogo, é não somente a compreensão do que acontece, mas também o domínio do modo como o futuro desconhecido vai acontecer. Trata-se de contrariar o ineluctável da opressão para saber *como* chegar ao destino *calhando no bom número*: “O primeiro a chegar a 63, no jardim do ganso, ganha a partida. Mas tem de calhar no número exato, senão volta para trás, o número de casas que ainda lhe resta percorrer.”²⁵

Esta necessidade de *calhar no bom número* torna-se um jogo de criança quando o narrador, invadido pela multiplicidade de destinos que ele segue e pela dificuldade de contar exatamente o que cada um destes seres pôde ressentir na urgência da sua fuga, se lembra repentinamente que solução encontrou a personagem de Hergé, Tintim, no final do álbum *Tintim e os Prisioneiros do Sol*. O jogo de intertextualidade que nós analisámos na nossa primeira parte para mostrar a agilidade da narração vista como uma montagem de vozes, de espetáculos ou de documentos, torna-se aqui mais surpreendente e mais lúdico. Utilizar como referência um livro de Tintim, é transformar esta fuga perante o opressor nazi numa aventura, e num jogo de adivinhas por meio de quadradinhos organizados, precisamente, como uma montagem lúdica e uma caça ao tesouro (ou um jogo do ganso). Neste álbum preciso, Tintim, o Capitão Haddock e o professor Girassol são salvos de uma condenação à fogueira no último momento: prisioneiros dos Incas, eles têm como única bondade poder escolher o dia e a hora do seu suplício. Porém, Tintim lê num pedaço de jornal guardado por acaso pelo capitão para acender o seu cachimbo, o dia e a hora de um eclipse solar. Ele pede para ser supliciado nesse dia, e faz acreditar aos Incas que ele é capaz de fazer desaparecer o sol. Quando o eclipse previsto acontece, os Incas soltam os três aventureiros: o capitão, o herói, e o sábio²⁶.

427

²⁵ *Id.*, p. 267

²⁶ Poderíamos quase ver- levando ao limite a ironia intertextual - nas

Acontece efetivamente que Tintim *acertou*. Acertou no pedaço de jornal, acertou no dia e na hora do eclipse, acertou no bom momento quando se endereçou ao sol. Do mesmo modo, ao terminar o seu romance, Adrien Bosc descobre que o realizador Assayas é o filho de um dos passageiros do Paul-Lemerle, e escreve-lhe para obter documentos para o romance que ele acabou de terminar. A carta de Adrien Bosc a Assayas faz parte do final do romance e começa por esta citação: “B. Traven anotava no seu *O Barco dos Mortos*: « não são os grandes acontecimentos que determinam o avançar do mundo, mas sim os pequenos acidentes de percurso. »”²⁷

Do mesmo modo, o sociólogo Michel Maffesoli, em 2008, propõe esta análise da nossa sociedade contemporânea: Trata-se segundo ele de aceitar que « o pensamento é recuo, descomprometimento. »²⁸, assim como a viagem do Paul-Lemerle e o exílio são um recuo das identidades. Para Maffesoli, o mundo contemporâneo procura “encontrar as palavras justas, as palavras o menos falsas possível, sabendo dizer esta força societal capaz de resistir à violência [...] Força do querer viver irreprimível que nenhum poder, qualquer que seja a sua orientação política, conseguirá reprimir.”²⁹

428

Da mesma forma que os passageiros do Paul-Lemerle são obrigados a reinventar o seu mundo perante as coisas mais banais e menos racionais, Maffesoli sublinha: “Contra o conformismo ambiente, lembrar que o que é, aparentemente, insólito, encontra-se, muitas vezes, com as coisas mais banais, as mais vividas, as mais evidentes.”³⁰

passagens principais do navio descrito por Adrien Bosc uma imagem indireta das três personagens do album de Hergé. O capitão do navio, André Breton seria o herói-poeta, e Lévi-Strauss, o sábio. É o herói-poeta, e não o sábio, que conhece os astros e as leis do acaso.

27 *Capitaine*, p.271.

28 *Maffesoli*, Op,cit, p.273.

29 *Id.*, p.273

30 *Id.*, p.212

Como Adrien Bosc, como a nossa modernidade errante e muitas vezes submissa aos totalitarismos mudos, como os artistas do Paul-Lemerle, como sem dúvida Tintim, trata-se então de usar de manha para aceitar o jogo, reinventar a multiplicidade de vozes ausentes, voltar a jogar com as regras arriscadas, para *calhar no bom número*, retomar o que Maffesoli chama «o lúdico coletivo e a razão sensível enriquecida pelo imaginário»³¹.

REFERÊNCIAS

BOSC, Adrien. *Capitaine*. Paris: edições Stock, 2019.

_____. *Constellation*. Paris: edições Stock, 2014.

MAFFESOLI, Mateo. *La violence totalitaire, in Apres la modernite?* Paris: edições do CNRS, 1999, 2008.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: edições Flammarion, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *Les Bords de la fiction*. Paris: edições Seuil, 2017.

429

Tradução: Ana Ferreira de Souza

³¹ *Ibid.*

As comunidades imaginadas e a literatura de testemunho

Christian Dutilleux

Criado pelo antropólogo Benedict Anderson, o conceito de “comunidades imaginadas” conheceu uma extraordinária difusão desde a publicação 1983 em Londres do seu livro «*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*¹». A tradução em francês («*L’imaginaire national, réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*²») não mantém infelizmente o conceito chave de comunidade imaginada no título³ e é justamente essa ideia que vai nos permitir de aprofundar nossa reflexão sobre a literatura de testemunho.

430

Segundo Annette Wievorka, o processo de Eichmann, um dos verdugos de Auschwitz, em Jerusalém em 1962, foi o ponto de partida de uma “era do testemunho” no Ocidente⁴. Esse acontecimento dá, pela primeira vez na história, um papel central para a palavra das vítimas, testemunhos diretos dos campos de concentração e de extermínio. No embalo da reação ao evento, os escritos dos testemunhos da Shoah, pouco conhecidos no momento da sua publicação nos anos 40, vão conhecer uma imensa difusão. Ao mesmo tempo

1 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1983)

2 *L’imaginaire national, réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme* (traduction Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris: Editions La Découverte, 2006)

3 *Comunidades Imaginadas, reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, tradução de Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

4 Wievorka, Annette. *L’Ère du Témoin* Paris: Plon, 1998

e de forma totalmente independente, começa em Cuba uma onda de publicações de livros de testemunhos latino-americanos, que apresentam o ponto de vista de guerrilheiros, de oprimidos e, alguns anos depois, nos anos 70-80, de sobreviventes dos campos de tortura e desaparecimento dos oponentes aos regimes ditatoriais no poder na maioria dos países da região (Argentina, Chile, Brasil, Uruguai entre outros). Nas décadas seguintes, a literatura de testemunho vai progressivamente alargar seu horizonte geográfico da Armênia a Ruanda, do Camboja à Namíbia⁵.

É nesse universo em expansão que proponho uma reflexão sobre a relação entre a literatura de testemunho e a comunidade imaginada. Para tanto, vou me apoiar essencialmente em duas obras muito (re-)conhecidas: *Isto é um homem*, de Primo Levi⁶ e *Me chamo Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*⁷, baseado em entrevistas com Elisabeth Burgos, assim como sobre algumas observações relativas aos testemunhos pós-ditadura na Argentina.

Começamos pelo conceito de Anderson. No seu livro, citado acima, ele apresenta um estudo aprofundado das evoluções políticas, econômicas e religiosas que levarão à progressiva implementação do Estado-nação no mundo inteiro.

Entre as principais mudanças que contribuíram para esse movimento, Anderson destaca a importância, a partir do século XVI, das gráficas responsáveis pela difusão de livros, das ideias religiosas e das línguas vernáculas, com o latim perdendo progressivamente

431

⁵ Ver para aprofundar o tema a excelente obra *L'histoire trouée, négation et témoignage*, sob a direção de Catherine Coquio, Nantes: L'altalante, 2003.

⁶ Primo Levi, *Si c'est un homme* (traduzido do italiano par Martine Schruoffenegger), Paris: Julliard, 1987. Os trechos em português que aparecem aqui foram traduzidos no âmbito desse artigo.

⁷ Elisabeth Burgos, *Moi, Rigoberta Menchú: Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, Paris: Folio, 1997. Os trechos em português que aparecem aqui foram traduzidos no âmbito desse artigo.

seu *status* de língua internacional. A abordagem ampla do autor, abraçando cinco séculos (do XV ao XX) e exemplos oriundos dos quatro cantos do mundo recebeu uma excepcional acolhida por partes de editores e dos leitores, muitos deles acadêmicos, a ponto que a sua obra, publicada em 1983, já estava disponível em 2006 em nada menos do que 37 línguas. Anderson, além da capacidade de abraçar uma quantidade enorme de fenômenos e dar-lhes sentido, ganhou fama pela tese central da obra que ele resume assim:

Dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada, imaginada como limitada e soberana.

Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles⁸.

432 A comunidade é limitada porque tem fronteiras finitas para além das quais existem outras nações. Ou, seja, Anderson traça uma clara convergência entre a nação, o imaginário e o território. Para o antropólogo, a comunidade é também soberana porque o conceito de nação nasceu na época em que o iluminismo e a revolução francesa estavam destruindo a legitimidade da monarquia de ordem divina. Segundo Lilia Schwarcz que assina a apresentação do livro, na edição de 2020 publicada pela Companhia das Letras, “(...) o que este livro comprova, à exaustão, é o processo como se constroem solidariedades e como, a partir do momento que a nação é imaginada, ela é, então, modelada, adaptada e transformada”⁹.

A tese de Anderson ajuda a entender a evolução do nacionalismo até a Segunda Guerra Mundial e suas inúmeras e mal conhecidas consequências, como a situação da Europa logo após

8 P 32

9 *Ibidem* P.14

guerra, chamada pelo historiador inglês Keith Lowe de “continente selvagem” no livro homônimo¹⁰ em que ele mostra um campo de ruínas dominado durante quase uma década por acertos de contas e êxodos de população. Milhões de europeus migraram então do seu país de residência (muitas vezes há inúmeras gerações) para seu país de pertencimento étnico-cultural. Ou seja, eles fugiram de um território onde se sentiam ameaçados para encontrar-se num território seguro, para o lugar onde a nação e o território coincidiam, como os milhões de alemães que fugiram da Polônia, da Ucrânia e da Rússia, entre outros países, para a Alemanha.

A tese de Anderson é ferozmente criticada, entre outros, por Silviano Santiago, que, no artigo “*o cosmopolitismo do pobre*”, escreve:

As diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas em favor de um *todo* nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material em construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército¹¹.

433

Essa última frase evoca de forma metafórica a situação daqueles que ofereceram resistência ao rolo compressor do nacionalismo. Cacos e sobras não falam. Humanos reduzidos a cacos e sobras não têm lugar de fala. A sua expressão emerge como uma resistência vital, a sobrevivência emergencial diante da iminência do perigo de vida, de serem reduzidos a lixo da história, de serem varridos do convívio social, de serem desa-

10 Keith Lowe, *Continente selvagem*: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial; tradução de Rachel Botelho e Paulo Schiller; Rio de Janeiro: Zahar, 2017

11 Silviano Santiago “o cosmopolitismo do pobre” in *35 ensaios de Silviano Santiago* / seleção e introdução de Ítalo Moriconi”, São Paulo: Companhia das Letras, 2019 p.89

parecidos. E essa expressão, ameaçada pela imposição de um modelo nacional, é justamente o ponto de partida da narrativa testemunhal: o testemunho ergue-se, nesse caso, diante do perigo da sua execução e/ou da consciência da sua posição de silenciado. Testemunhar em nome daqueles que morreram, testemunhar para comunicar aos que não viveram o horror e, através deles, lutar para que não se repita a história, testemunhar para tentar dar um sentido ao horror, testemunhar para superar os traumas, para refutar uma visão imposta da história: testemunhar é sempre um gesto de resistência. (Notamos que nem todas as obras de literatura de testemunho entram nessa lógica, entre outras os testemunhos de guerrilheiros em ação inspirados pelo modelo de Che Guevara, mas, no contexto desse artigo, a ênfase será colocada em narrativas de testemunhos que correspondem à descrição acima e a sua relação com o conceito de Anderson).

434 O ápice da opressão nacionalista denunciada por Silviano Santiago foi, sem dúvida, atingido na Alemanha hitleriana. A imposição de um tal modelo e a repressão das minorias nunca foram tão brutais e radicais como em Auschwitz. E é nesse universo infernal desta rede de campos de concentração e de extermínio que nasce o texto de Primo Levi, publicado sem grande sucesso em 1947, dois anos depois da sua saída do campo. Ele vai se transformar uma década depois em um best-seller mundial e uma referência incontornável da discussão tanto sobre as narrativas de testemunho quanto sobre o horror absoluto do que o homem é – as vezes – capaz.

No início da sua deportação, Levi descreve os procedimentos adotados pelos Alemães:

Com a precisão absurda à qual deveríamos nos acostumar mais tarde, os Alemães fizeram a chamada. No final, o oficial perguntou: « wieviel stück?»; e o cabo respondeu batendo as botas que as «peças» estavam em número de seiscentos e cinquenta e que

tudo estava em ordem. Nos fizeram então subir em ônibus que nos levou à cidade de Capri. Era ali que nos esperava o trem [...]”¹².

Tratar os presos como “peças” lembra claramente os cacos do nacionalismo citados por Silvano Santiago. É nesse ambiente de humanos tratados como objetos, como sobras em via de serem eliminadas, que emerge o testemunho de Levi. Agamben, em *O que resta de Auschwitz, o arquivo e o testemunho*¹³, afirma:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva nosso termo testemunha significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica alguém que viveu algo, atravessou até o final um vento e pode, portanto, dar testemunho disso¹⁴.

Agamben descreve Levi essencialmente como um *superstes* (um sobrevivente). Mesmo assim, Levi se posiciona com frequência como um observador (*testis*) atento e detalhista dos fatos e modos do campo. Em realidade, Levi adota simultaneamente as duas atitudes ao longo do livro: ele descreve os outros ao mesmo tempo que ele expõe seu sofrimento dentro do campo. Mais que isso, Levi introduz desde o princípio uma terceira dimensão na qual vamos nos concentrar e que observamos em muito trechos como esse:

Sabemos de onde viemos: as lembranças do mundo exterior povoam nosso sono e nossa vigília, nos observamos com estupor que nós não esquecemos nada e que cada lembrança evocada aparece na nossa frente com uma estranha clareza.

Mas não sabemos onde vamos. Talvez poderemos sobreviver às

12 Levi, *ibidem* p.17

13 Agamben, Giorgio *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*, tradução Selvino J. Assmann, São Paulo: Boitempo, 2008. P. 27.

14 P.27

doenças e escapar das seleções, talvez até resistir ao trabalho e à fome que nos consomem: e depois? [...]»¹⁵

Ou ainda nesse trecho:

Ao nosso redor, tudo é hostil. Sob nossas cabeças, as nuvens desfilam sem interrupção para nos furtar o sol. De todos os lados, o limite sinistro do ferro em tração. Nós nunca vimos onde eles acabam, mas sentimos a presença maligna do arame farpado que nos mantém afastados do mundo.¹⁶

Nós, nós, nós: todo o texto de Levi está repleto de frases na primeira pessoa do plural e o autor sempre se inclui nesse “nós”. Levi se refere a quê? Quem representa esse «nós»? Não está claro. Levi o usa sucessivamente para descrever os alojados no seu quarto, os presos italianos, aqueles que realizam os trabalhos forçados com ele, até todos os membros do campo com quem ele vai cruzar e que, segundo ele, são originários de todos os países europeus e falam de quinze a vinte línguas. Essas pessoas não se conheciam antes, não se encontram diretamente. Muitos vão morrer sem conhecer a maioria dos presos do campo. Ali, reina a mais abjeta agressividade.

436 Os diálogos são raramente permitidos. Como disse um oficial: «aqui não tem porque¹⁷». As perguntas não recebem respostas. Tudo está organizado para dividir os homens, tratá-los como peças, como números tatuados nos seus braços; toda expressão de sentimento lhes é negada; toda proximidade com os outros é proibida. Frente a essa situação, o “nós” de Levi soa como um ato de resistência que prenuncia outro ato de resistência: a escrita (*a posteriori* é verdade) do seu testemunho.

As «escritas em nós»

Os «nós» que aparecem no texto são, claro, os frutos de uma enunciação posterior ao fim dos eventos, de uma tentativa de

15 P.81

16 P.59

17 P.38

reconstrução do passado depois da libertação dos campos. Mesmo assim, podemos perguntar porque eles ocupam um lugar tão central no texto ao ponto de esse “nós” (ou a primeira pessoa do plural) aparecer dezenas de vezes, e os trechos onde esse “nós” está presente parecem cercados por aqueles apresentados como observações do autor (*testis*) e aqueles escritos na primeira pessoa do singular que traduzem a vivência horrível do autor na sua posição de *superstes*. O texto de Levi não deve certamente ser considerada como uma escrita de si ou uma escrita do eu. Seria lhe retirar uma dimensão essencial. É, por assim dizer, uma “escrita de nós” onde o “nós” (ou a primeira pessoa do plural) é o eixo central da enunciação. Usando uma metáfora tomada emprestada da linguagem musical, o texto de Levi parece um texto “escrito em nós”, comme se disse de uma sinfonia escrita em chave de sol ou de ré menor. Todo o texto, mesmo enunciado por um único autor, parece querer traduzir uma voz coral, descrever um destino coletivo no qual o autor está imerso e do qual ele não busca se diferenciar, mas, ao contrário, usar sua própria experiência e sua sensibilidade para observar, sentir e, finalmente, expressar-se o mais perto da sua vivência no coração dessa massa informe de humanos, fragmentada em línguas, países, origens e reduzida à simples peças numa engrenagem da morte.

437

A posição de Levi não é única. Não seria a de todos os autores de testemunho encurralados no meio de uma multidão de vítimas? Encontramos uma perspectiva similar em Rigoberta Menchú. Ela tinha fugido da cordilheira da Sierra Madre, ao noroeste da Guatemala, a sua terra natal, o território dos índios quiché maias, onde o exército e a polícia praticavam uma estratégia de terra arrasada para erradicar um movimento de guerrilha. Em poucos meses, destruíram mais de 400 lugarejos, provocando o êxodo de quase um milhão de camponeses para o Estado do Chiapas, do outro lado da fronteira mexicana. O jovem índia escapou assim do maior genocídio¹⁸ das

18 O ditador Efraín Ríos Montt, no poder durante os massacres foi acusa-

Américas no século XX. Entre 1982 e 1983, mais de cento e cinquenta mil Guatemaltecos foram assassinados e quarenta e cinco mil desapareceram sem deixar rastros. Através de uma rede de militantes de direitos humanos, ela foi convidada para viajar para Paris para dar uma entrevista para a jornalista venezuelana Elisabeth Burgos, esposa de Régis Debray, então conselheiro do presidente François Mitterrand. A conversa entre as duas mulheres estendeu-se da manhã até a noite todos os dias durante uma semana e resultou na publicação do livro¹⁹ que transformou a jovem índia guatemalteca num ícone do *testimonio* latino-americano²⁰. O livro foi essencial para ela receber o prêmio Nobel da Paz em 1992. Desde o início do livro, Rigoberta Menchú situa claramente o seu lugar de fala:

Meu nome é Rigoberta Menchú. Tenho vinte e três anos. Gostaria de dar um testemunho vivo que não aprendi sozinha, já que tudo isso aprendi com o meu povo e isso é uma coisa que eu gostaria de deixar claro (...) que não sou a única, pois muita gente viveu e é a vida de todos, de todos os guatemaltecos pobres e procurei oferecer um pouco da minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo²¹.

438

Rigoberta não se posiciona individualmente, mas como alguém cuja fala veicula uma experiência de vida coletiva. No seu

do de genocídio por um tribunal guatemalteco e foi condenado a 80 anos de reclusão. Porém, graças a um recurso, viveu em liberdade até sua morte em 2018.

19 Elisabeth Burgos, *Moi, Rigoberta Menchú: Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, Paris : Folio, 1997

20 O *Testimonio* latino-americano (expressão utilizada em espanhol e não traduzida nas citações em inglês, francês ou português) foi um amplo movimento de publicações no subcontinente entre 1960 e 2000, de autores que relatam suas experiências de vida como guerrilheiros, subalternos, sobreviventes das ditaduras, considerado por certos teóricos (como John Beverly por exemplo) como uma alternativa à literatura clássica que eles acusam de reproduzir uma visão burguesa da vida do povo.

21 *Ibidem* P.18

caso, a “realidade de um povo”, de certa forma, substitui ou subentende a formulação do “nós” de Levi, sem mudar o posicionamento da enunciação. A ideia do povo de Menchú, na prática, não é mais concreta ou precisa que o “nós” de Levi. A jovem índia que vivia num campo de refugiados não tinha mandato, nem cargo, nem visão clara de quem estava no campo. Ela somente era conhecida por ser filha de um sindicalista famoso. Ela foi escolhida para viajar para Paris por uma ativista canadense, Annick Lampiere, que visitou o campo de refugiados e ficou impressionada com a fala diante de uma multidão de refugiados de uma jovem mulher vestida com os trajes tradicionais da sua etnia que se expressava com muita clareza. Em suma, Menchú foi escolhida para testemunhar em Paris em função dos seus talentos de oradora.

Antes de voltar a Levi e Menchú, podemos citar um terceiro exemplo. Ele vem da Argentina. É a palavra de uma socióloga, Pilar Calveiro, que analisa a trajetória dos sobreviventes (da qual ela faz parte), dos testemunhos e seu posicionamento no fim do pesadelo dos campos de concentração e de desaparecimento durante a ditadura argentina de 1976 a 1983.

439

No seu livro *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*²², ela descreve a situação inicial dos autores de testemunho de sobreviventes da ditadura argentina:

Começava então o difícil caminho de deixar memória, aquele que tínhamos nós proposto desde o tempo do cativeiro: a memória que obcecava os que viveram e os que morreram. Dar seu testemunho. A verdade nesse caso era cruel e doía, mas mesmo assim poderia simbolizar o acontecido, reconectar o desconexo. Reconstruir o tecido rasgado e esquizofrênico²³.

De novo, encontramos uma proposta na primeira pessoa do

22 Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 2004

23 P. 161

plural. Os trechos, aqui citados, um escrito em 1947 na Itália (Levi), outro (de Rigoberta) falado e gravado em 1982 em Paris e o terceiro escrito em 2005 em Buenos-Aires (Calveiro), destacam momentos e temas diferentes da literatura de testemunho. Mas têm um ponto fundamental em comum: a expressão de uma enunciação que se quer coletiva. A cada linha, a cada imagem descrita, ecoa a presença dos outros nos lugares dos fatos descritos. O gesto da escrita espalha-se como o eco da ausência dos desaparecidos, dos gritos dos torturados, da revolta silenciosa dos oprimidos. Mas, no texto de Calveiro, o “nós” aparece numa posição dupla. De um lado, ele evoca o passado quando ele se propôs a gravar a memória, promessa do tempo de cativo e obsessão depois da volta à liberdade. Do outro, no contexto pós-ditadura argentino, “simbolizar o acontecido” e “reconstruir tecido dilacerado” não são formulações de um desejo de um retorno ilusório ao passado de antes dos eventos, mas a expressão da urgência de construir um presente e um futuro a partir da reelaboração do passado. Essa escrita exerce simultaneamente a dupla função de elaborar uma memória do que ocorreu (antes da enunciação do testemunho) e apresentá-la na cena cultural local, visando um impacto futuro (posterior à enunciação). Na Argentina, a literatura de testemunho e todo o movimento cultural no qual ele foi inserido se tornaram instrumentos da luta política, da definição de novos atores sociais (as Mães da Praça de maio, entre muitos outros), de pressão para o julgamento dos verdugos e do apoio às organizações de Direitos Humanos.

440

Os exemplos aqui citados não permitem, é claro, desembocar num modelo estável em função das diferenças radicais entre as situações históricas, os atores, as multidões ecléticas de vítimas. A vontade de testemunhar foi estudada a fundo e debatida por numerosos autores (inclusive aqueles citados aqui) tomando em conta questões de reconstituição histórica, de memória, de trauma, de limite do humano e do dizer, do trabalho de luto, do esquecimento, da justiça, da situação das crianças vítimas ou filhos de desaparecidos.

No âmbito desse texto, uma questão ficou em suspenso: quem é esse “nós” que se expressa através do testemunho? Qual é o seu perfil? Sua origem? Seu território? De fato, esse «nós» não existe concretamente. Ele não corresponde a nenhuma identidade precisa (o testemunho não se endereça somente às vítimas, mas também aos seus próximos e seus simpatizantes), nenhuma organização existente no momento dos fatos, nenhum laço, nenhum nome, nenhuma língua, nenhuma certeza. Imaginemos Levi no seu campo. De que “nós” ele está falando? Quem é esse “nós” que parece cercar seu olhar no momento que ele escreve e que faz eco às suas palavras? Mas essa voz plural da qual o narrador se apropria não corresponde a um posicionamento fixo, preestabelecido. Mesmo Rigoberta, no trecho acima, não é uma porta-voz do seu povo, com mandato e reconhecimento. A fala dos três autores expressa somente o esboço de uma comunidade imaginada. Eles imaginam fazer parte de um coletivo em construção. O “nós” de Primo Levi não é restritivo aos judeus italianos presos em Auschwitz. Quando ele escreve “*Sabemos de onde viemos*”, ele arregimenta presos de um mosaico confuso e desconexo de nacionalidades e línguas, muitos dos quais nunca poderão voltar aos seus antigos lares, bairros, cidades, seja pela sua destruição do espaço físico durante a guerra, ou pela ausência de condições políticas ou psicológicas de voltar depois. No mínimo para os sobreviventes. Mesmo no singular a prosa de Levi reverbera no âmbito dessa multidão indefinida. A sua escrita singular se dá como missão de traduzir um destino coletivo. Esse coletivo não é concreto como vimos. Se, para Anderson, “toda comunidade maior que o lugarejo ancestral do contato frente a frente [...] é imaginada²⁴”, podemos perguntar se o que sustenta a palavra de Levi, Menchú, dos Argentinos e de tantos outros não é, no fundo, uma comunidade imaginada. Uma comunidade imaginada *a partir do* testemunho. Para tomar a palavra, Levi, num certo sentido, inventa um “nós” que

441

24 *Ibidem* P33

não existia nos campos. Do seu lado, Menchú compõe a narrativa do “seu” povo, como ela o imagina. A cada situação histórica na qual observamos uma profusão de testemunhos, como aquelas citadas no início desse texto, o conceito de comunidade imaginada pode ajudar a entender a dinâmica de uma escrita que se coloca como uma voz no plural? Tal comunidade imaginada pode servir de horizonte e de ambientação na qual está acolhida esse fala “em nós”, nos quais recebe uma escuta atenta de um público que divide um destino, uma vivência ou se sente próximo dela? Uma comunidade imaginada que, no momento em que o autor é arrancado do seu território, da sua família, de tudo o que dava sentido a sua vida, lhe aparece como uma nova via que dá um enquadramento à sua enunciação?

Esta última pergunta, apenas esboçada aqui, é ampla. Ela pode servir de trilha para pesquisas que se interessam pela construção de uma fala singular que se enxerga à altura de um destino coletivo, questionando nessa narrativa a construção da ideia desse coletivo e o imaginário que o acompanha. É nesse contexto que as reflexões propostas aqui devem ser percebidas como perguntas para avançar na compreensão do fenômeno da literatura de testemunho (ou do testemunho literário).

442

Uma comunidade sem território nem nação.

A comunidade imaginada, tal como a abordamos aqui, é diferente daquela de Anderson. Para Menchú e Levi, os esboços de comunidades imaginadas nascem sem território próprio. No exílio. Na Argentina de Pilar Calveiro, apareceu um outro questionamento da relação entre nação, comunidade e território. Nos anos 90, surgiu um movimento chamado HIJOS, reunindo filhos de desaparecidos na ditadura. Esses jovens, que perderam seus pais quando tinham poucos anos, produziram um amplo movimento cultural tocando a literatura, o cinema, os documentários etc. Nas conversas com eles, aparecia muitas vezes a mesma questão: porque eu me identificaria com um país que matou meus pais e nem me conta a história da sua

desaparição? Nos casos aqui abordados, as comunidades imaginadas a partir da escrita do testemunho, desta escrita em nós, escapam da definição de Anderson de uma comunidade nacional e soberana. Elas superam o estágio dos cacos e dos restos denunciados por Silviano Santiago para criar comunidades alternativas, alternativas tanto à ideia de nação quanto ao sentimento de pertencer a um território.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*, tradução Selvino J. Assmann, São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1983.

_____. *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, tradução Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: Editions La Découverte, 2006.

_____. *Comunidades Imaginadas, reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, tradução de Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BURGOS, Elisabeth *Moi, Rigoberta Menchú: Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, Paris: Folio, 1997.

CALVEIRO, Pilar *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 2004.

COQUIO, Catherine *l'histoire trouée, négation et témoignage*, sous la direction de Catherine Coquio, Nantes: L'Altalante, 2003.

LEVI, Primo, *c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris: Julliard, 1987.

LOWE, Keith, *Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial*, tradução de Rachel Botelho e Paulo Schiller, Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SANTIAGO, Silviano “o cosmopolitismo do pobre” in *35 ensaios de Silviano Santiago / seleção e introdução de italo Moriconi*, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du Témoin* Paris: Plon, 1998.

Circulações na língua e nos territórios do Outro: a poética da hospitalidade em autores migrantes do Quebec

Maria Bernadette Porto

1. Primeiras pistas da travessia

As línguas não são simples ‘veículos’, são lugares de habitação e de passagem, lugares de convívio, de aprendizagem, de interpretação, de questionamento recíproco e de criação¹.

444

No cerne das reflexões a serem desenvolvidas, destaca-se a ideia de língua hospitaleira, que se refere à capacidade de um idioma integrar a seu léxico palavras – e saberes que ele carrega – vindos de outras línguas. Presente no exercício cotidiano da língua, vista como modo de convivialidade e como espaço aberto a incorporações, tal aspecto se reveste de um caráter estético, em particular na obra de autores migrantes do Quebec. Depreende-se a poética da hospitalidade linguística no próprio trabalho de criação de tais escritores, que tiram partido do exercício da negociação constante entre o familiar e o estrangeiro, acarretando tensões e fricções inusitadas, podendo gerar “efeitos de tradução”².

Situados no espaço intersticial de culturas e idiomas, os autores migrantes do Quebec escrevem frequentemente sob a perspectiva

1 Patrice Meyer-Bisch, « L'hospitalité par la langue ou la spécificité d'un droit culturel. » In : Gilles Pellerin(org.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012, p.89.

2 Sherry Simon. « Hibridações culturais, hibridações textuais. » In : Maria Bernadette Porto (org.) *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/ABE-CAN, 2004, p.13.

da tradução, vista como albergue simbólico por Antoine Berman, para quem a língua materna “não é uma realidade fechada, mas, ao contrário, um espaço-de-língua aberto e fundamentalmente acolhedor.”³ Neste sentido, o caráter hospitaleiro da língua se torna também espaço propício aos contatos e às circulações renovadoras.

Sugerindo proximidade e distância, as línguas se definem, para autores exilados⁴ no Quebec como territórios marcados por encontros e desencontros, por parcerias e incompreensões. Nessas interfaces, afirma-se, com frequência, a presença do translinguismo literário, uma das faces produtivas das escritas do contemporâneo, antenadas com a consciência do cosmopolitismo e dos contatos transculturais.

No campo das Letras e das Ciências Humanas, a relação entre anfitrião e hóspede se tornou um paradigma significativo no Quebec, com o advento da chamada literatura migrante nos anos 80, que colocou sob suspeita certezas identitárias dos quebequenses, baseadas na concepção de homogeneidade e na defesa da língua e da origem francesas. Ao dar ênfase às noções de transcultura e cosmopolitismo, o discurso ficcional – muitas vezes com forte grau do autobiográfico – e a produção teórica e crítica trouxeram efetiva contribuição para os estudos centrados na alteridade e em seus vínculos com práticas hospitalieras, que supõem acolhida, mas também tensões e embates. Como pensam os autores do ensaio *Le dire de l'hospitalité*, a efervescência intelectual provocada com a inclusão – muitas vezes problemática – de vozes vindas de toda parte, no campo literário quebequense, confirma o lugar da hospitalidade no

445

3 Antoine Berman, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.131.

4 É preciso lembrar que a etiqueta “exilado” não se refere apenas a uma determinada situação, mas engloba categorias muito diversas, como as do imigrante, do refugiado político, do clandestino, do desterritorializado por opção.

entrecruzamento de vários questionamentos pós-modernos sobre o identitário, o pertencimento e a prática da escritura. Daí ganhou força e visibilidade o discurso sobre o alhures, o estrangeiro, a memória, a migração, a cidade cosmopolita, a hibridação, a poética do desenraizamento.⁵

Em sintonia com a perspectiva do exilado, o ensaísta quebequense Pierre Ouellet explora a questão da língua no âmbito da poética do desenraizamento. A seus olhos, para compensar a nudez absoluta que marca seu nascimento, o ser humano constrói refúgios de toda espécie: “O homem inventa para si mesmo uma língua, línguas, culturas e histórias que são abrigos, refúgios, acampamentos”⁶ (Ouellet, 2002, p.7) Todavia, recusando-se a encarar a língua como um espaço fechado, prefere ressaltar sua representação como convite à ruptura de fronteiras: “Minha língua não é um feudo, de trinta ou mais arpentés, com fronteiras, cadeados de ferro entre os dentes, fechadura nos lábios. Ela existe a céu aberto, livre como o ar”⁷.” (p.240).

446

Outras afirmações de Ouellet no mesmo ensaio reforçam a concepção da casa – que pode ser associada à origem e à própria língua – como lugar que se abre para a experiência da pluralidade. Ao longo de seus deslocamentos, o ser humano é capaz de se instalar em lugares que não lhe pertencem, nos quais imprime a dimensão da terra natal onde acumula outras experiências existenciais. A acumulação de experiências ligadas à migração sugere a possibilidade do ser humano criar outras histórias de vida em diversos espaços, nos quais finca, com maior ou menor dificuldade, raízes que o levam a construir novas memórias. Tal é a noção de lugar habitado, explorado pelo geógrafo brasileiro Milton Santos:

5 Lise Gauvin ; Pierre L'Hérault In : Alain Montandon(dir.) *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand (France) : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004 a2, p.9.

6 Pierre Ouellet, *Asiles* : langues d'accueil. Québec : Fides, 2002, p.7.

7 Pierre Ouellet, *Asiles* : langues d'accueil. Québec : Fides, 2002, p.240.

(...) o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro⁸

Analisados sob a ótica da diversidade, os lugares vividos que se acrescentam ao país de origem definem-se por sua habitabilidade, que supõe a duração, o gesto de se instalar e de se apropriar de um espaço onde se elaboram histórias, memórias e o contato com outros. Em uma época marcada pela consciência diaspórica, o heterogêneo pode ser concebido como convite à hospitalidade. Parecendo fazer eco às palavras de Pierre Ouellet, uma citação do romance *Passages*, de Émile Ollivier, representante da diáspora haitiana no Quebec, realça o papel da pluralidade na apropriação de novos espaços: “somente os simples de espírito acreditam que nos originamos de um lugar preciso. Podemos nos originar também de lugares que apenas atravessamos ao longo da estrada⁹.”

Assim como se dá no campo espacial, a língua aprendida no país de acolhida também se caracteriza como lugar que se acrescenta ao idioma materno. Por isso, o francês é visto como suporte maior de veiculação de outras memórias, sotaques e referenciais. Trata-se de uma língua migratória por excelência, que permite a autores de diferentes culturas expressarem sua diversidade cultural¹⁰. Tomando de empréstimo uma metáfora de Émile Ollivier que reconhece, ao lado de homens que se enraízam em “um destino mineral”, os que se consideram pólen, atravessando grandes espaços, ao sabor do vento¹¹, poderia ser lembrado que, no Quebec contemporâneo, a língua francesa se reveste dos atributos do pólen, pela sua capa-

447

8 Milton Santos, *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência do universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p.114)

9 Émile Ollivier, *Passages*. Paris : Le Serpent à plumes, 1994, p.237.

10 Pierre Ouellet, *Asiles : langues d'accueil*. Québec : Fides, 2002, p.241.

11 Émile Ollivier, *Passages*. Paris : Le Serpent à plumes, 1994, p.86-87.

cidade de fecundar processos criativos desenvolvidos por autores estrangeiros instalados na província francófona do Canadá, cuja palavra desabrocha nos contatos com a alteridade.

Nas reflexões a serem desenvolvidas, será dado realce a representações da prática migratória menos enquanto deslocamento físico do que enquanto travessia entre línguas e memórias culturais e afetivas. Na configuração estética de cartografias do vivido, autores exilados no Quebec não cessam de se interrogar sobre seu entrelugar e sobre a situação do continente americano entre línguas, como tão bem definiram Lise Gauvin e Jean Jonassaint: “Antes de ser um desafio de colonização, a América¹² é um lugar de passagem e de descoberta. Quem fala de passagem fala de agitação, de choque de línguas e culturas¹³.”

Ao se tratar dos encontros e desencontros entre línguas e culturas, faz-se necessário aprofundar as reflexões sobre a noção de hospitalidade. Antídoto eficaz contra o preconceito e a xenofobia, a hospitalidade favorece a descoberta da alteridade e o exercício da ética enquanto tolerância e acolhimento da pluralidade. Como pensa Derrida, pelo fato de tocar no *ethos*, isto é, na morada, “a ética é hospitalidade¹⁴.” Na obra coletiva *Manifeste pour l'hospitalité des langues*¹⁵, as línguas são designadas como mediadoras dos valores da descoberta do outro, da dignidade e da hospitalidade¹⁶. Enquan-

448

12 Trata-se do continente americano em sua diversidade e riqueza cultural.

13 Lise Gauvin ; Jean Jonassaint, « L'Invention du récit américain. » In : Études françaises 28,2/3. L'Amérique entre les langues. Les Presses de l'Université de Montréal. Automne 1992- Hiver 1993, p.11.

14 Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*. Paris : Galilée, 1997, p.42.

15 Gilles Pellerin(dir.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012.

16 Katérina Stenou, « Préface. » In : Gilles Pellerin(dir.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012.

to capital de reciprocidade, cada idioma acolhe e é acolhido como “hôte” (= anfitrião ou hóspede) no mercado de bens linguísticos. Entretanto, no imaginário de autores das migrações pós-coloniais no Quebec, a prática linguística não é sempre associada ao sentido da hospitalidade como acolhimento generoso, sugerindo, antes, as ideias de tensões e confrontos, o que remete à noção de “hostipitalidade”, criada por Derrida¹⁷.

Apoiando-se em Benveniste e na etimologia do termo “hostis”, que remete, ao mesmo tempo, ao vocábulo *hôte* (anfitrião ou hóspede) e à palavra “inimigo”, Derrida propôs o termo “hostipitalidade” que sugere a revisão da noção de estrangeiro. Visto frequentemente como o excluído, o bárbaro suspeito, destituído de nome e de referências familiares, o estrangeiro não tem lugar na língua em que lhe indagam seu nome, sua origem. E é nesse (im)possível lugar que os escritores migrantes do Quebec procuram criar um espaço para incluírem sua diferença e para se abrirem para outro modo de se situarem no mundo, graças a sua disponibilidade para o acolhimento da opacidade do Outro, de sua língua e de sua cultura.

2. Um breve atalho: as noções de *surconscience* linguistique e de imaginário das línguas

A noção de *surconscience* remete ao que esse desconforto na língua pode ter, ao mesmo tempo, de exacerbado e de fecundo¹⁸.

Em um poema com o título emblemático de Babel, o poeta, tradutor, romancista, editor e crítico literário ítalo-quebequense Antonio D’Alfonso ilustra o entrelugar linguístico e cultural onde se encontra. Escrito em quatro línguas, o poema sugere a dupla impossibilidade que afeta o poeta: a de dispor de uma só língua e a

17 Jacques Derrida, *De l’hospitalité*: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Calmann-Lévy, 2005.

18 Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l’heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010, p.21.

de se situar em um único lugar. Em seus versos errantes, circulando de uma língua a outra, de um país a outro, D'Alfonso se apoia no imaginário translíngue que caracteriza sua obra no interior da qual se reconhece a prática da autotradução. Centrados na importância das hibridações culturais e textuais, os versos do poema Babel evocam a complexidade das identidades no mundo contemporâneo e a noção de *surconscience linguistique*, sugerida por Lise Gauvin. Segundo Gauvin, desde suas origens a literatura quebequense foi assombrada pela problemática da língua, o que se acentuou com o advento dos representantes da chamada literatura migrante, que não cessam de se interrogar sobre a escolha da língua de criação.

450 Para a autora do ensaio *Langagement*¹⁹, nas literaturas da intranquilidade – termo inspirado por Fernando Pessoa – é preciso sempre (re)conquistar a língua, incorporar a prática da desconfiança diante da opção do idioma a ser escolhido no processo criativo. “Condenado a pensar a língua, a encontrar sua própria língua de escrita em um contexto multilíngue²⁰”, o escritor migrante se questiona sobre a multiplicidade de seus pertencimentos e a sua situação entre, pelo menos, duas línguas, criando um francês desterritorializado, que corresponde a um desvio do francês da metrópole, ressignificado pelo contato com a língua materna.

Em uma estreita convergência com a noção acima apontada, o conceito de imaginário das línguas proposto por Édouard Glissant²¹ traz real contribuição para se estudar a produtividade criativa decorrente da fricção de idiomas convocados no ato da escrita. Segundo Glissant, na contemporaneidade, o escritor escreve na presença de todas as línguas do mundo, Em outras palavras, não é mais possível

19 Lise Gauvin, *Langagement: l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000, p.11.

20 Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010, p.28.

21 Édouard Glissant *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990.

escrever de modo monolíngue, pois mesmo quando domina apenas seu idioma materno, todo escritor – migrante ou não – necessita criar uma língua própria no interior de sua língua. Habitado pela consciência da existência de um mundo polifônico, cria a partir da perspectiva da pluralidade linguística e cultural de nosso tempo, povoado por “homens traduzidos”.

3. A aventura de seres traduzidos: a vida e a criação em trânsito

Etimologicamente, a palavra “traduzir” vem do latim *traducere*, “levar além”. Tendo sido levados além de nosso lugar de nascimento, somos homens “traduzidos”. Geralmente, admite-se que se perde algo na tradução; agarro-me de forma obstinada à ideia de que se pode também ganhar algo nesse processo.²²

Enquanto “homens traduzidos” de nossa época, escritores migrantes do Quebec vivenciam mais do que um deslocamento geográfico, uma vez que sua migrância se reveste de um sentido temporal, existencial e linguístico. Após terem vivido a dupla perda de referenciais – a língua materna e a terra de origem, autores exilados aceitam o desafio de dominar a língua do país de acolhida, que lhes parece, muitas vezes, inóspita, pouco propícia a acolher o estrangeiro. Reivindicando sua condição de “homem traduzido”, ligada a múltiplos pertencimentos culturais, Antonio D’Alfonso afirma seu desejo de traçar na língua do outro as memórias de suas paisagens afetivas:

Quando escrevo, tenho na cabeça a memória de uma língua e exprimo essa memória em outra língua.. Um casamento de memórias. Não posso escrever sem esquecer as palavras italianas que descrevem os panoramas de uma natureza dominada pelo homem, a que se percebe do alto do Guglionesi.²³

451

22 Salman Rushdie, *Patries imaginaires: essais et critiques 1981/1991*. Paris: Christian Bourgois, 1993, p.28.

23 Antonio D’Alfonso. *L’autre rivage: poésie*. Montréal: VLB, 1987, p.126-127.

Aos olhos de outro escritor ítalo-quebequense²⁴, Marco Micone, a língua francesa no Quebec abriga diversas estranhezas, abrindo-se para a convivência com vários sotaques e memórias. Assim, tendo rompido barreiras étnicas, o francês deixou de ser no Quebec a língua exclusiva dos que reivindicam a herança canadense-francesa, para incluir outras realidades culturais. Para Micone, ligada à prática da solidariedade, a identidade complexa dos quebequenses se fundamenta na partilha de imaginários, memórias e ideais com os imigrantes²⁵.

De origem libanesa, o ator, dramaturgo e romancista Wajdi Mouawad²⁶ ilustra a poética da circulação entre línguas e culturas e a multiplicidade de pertencimentos devidas à superposição de exílios. Nascido no Líbano em 1968 onde viveu até os oito anos, acompanhou sua família no exílio na França para fugir da guerra civil em seu país. Anos mais tarde, outro exílio marcou sua família, que se instalou no Quebec. A dupla experiência do exílio atravessa o conjunto de suas obras, nas quais a busca da origem e da filiação, o desenraizamento e a violência da guerra se fazem presentes. Mouawad encontra no plano metafórico associações inusitadas para sua definição identitária no campo dos “homens traduzidos” enquanto ser marcado pela situação do entre-dois.

452

24 Marco Micone pertence à primeira geração de escritores ítalo-quebequenses, tendo nascido na Itália. Antonio D’Afonso faz parte da segunda geração de escritores de origem italiana e nasceu em Montreal.

25 Marco Micone, « Hospitalité et réciprocité (Le partage des imaginaires et des mémoires). » In : Lise Gauvin, Pierre L’Hérault, Alain Montandon (dir.), *Le dire de l’hospitalité*. Clermont-Ferrand (France) : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p.221

26 Pouco estudado no Brasil, a não ser pelo filme *Incendies*, adaptação de sua peça de teatro homônima feita pelo cineasta Denis Villeneuve (2011), Wajdi Mouawad é um dos nomes mais significativos da produção literária quebequense contemporânea, seu reconhecimento tendo ultrapassado as fronteiras canadenses para chegar à França. No Brasil a peça *Incendies* foi encenada tendo Marieta Severo como principal atriz, sob a direção de Aderbal Freire Júnior.

Uma imagem metafórica, utilizada pelo escritor para designar a situação de instabilidade identitária na qual se encontra, se refere à figura do trapezista. Tal como o equilibrista que conhece, de perto, os riscos da situação do entre-dois, o autor se depara com os riscos da queda,

passando de uma língua a outra como o trapezista, em cima do abismo, passa de um trapézio a outro, dédalo de vertigem no qual as palavras são tanto acrobacias como saltos duplos para frente e para trás.²⁷

Ao se valer do caráter espetacular da imagem circense, o escritor representa a vertigem de seu drama identitário na cena contemporânea, com seus riscos e desafios. Outra metáfora escolhida por Mouawad para se definir diante de duas línguas – o árabe e o francês – valoriza sua situação de mutante, que se reveste de um sentido monstruoso como a barata de Kafka, como se depreende nas palavras sobre seu itinerário no mundo da pluralidade linguística e identitária:

Será que eu podia saber que começava uma metamorfose que ia fazer de mim uma barata, um mutante, já que ainda hoje chego a parar no meio do caminho para me perguntar como é possível que eu domine uma língua tão monstruosamente estranha a minha infância, incompreensível aos ouvidos de meus ancestrais. Como é possível que, escrevendo nesse mesmo instante a palavra “instante” eu não hesito. Como é possível que a palavra brote sozinha? Como é possível que eu não a traduza do árabe? Que monstro me tornei?²⁸

453

27 Wajdi Mouawad, « Je t’embrasse pour pleurer » In : Michel Le Bris, Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde.*, Paris : Gallimard, 2007,p.180.

28 Wajdi Mouawad, « Je t’embrasse pour pleurer » In : Michel Le Bris, Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde.*, Paris : Gallimard, 2007,p. 183-184.

Consciente de sua situação híbrida, ao ser indagado frequentemente em entrevistas se ele se vê como libanês, francês ou quebequense, Mouawad reivindica sua identificação com a barata de Kafka. Como o personagem do romance kafkiano, lido aos 14 anos, sente-se um estrangeiro ao falar francês, que, todavia, lhe parece mais familiar, mais corriqueiro do que o árabe. Ao se atribuir características monstruosas, Mouawad suscita reflexões sobre a figura do monstro, paradigma de identidades contemporâneas.

Pelo seu caráter híbrido e mutante, o monstro carrega as promessas do devir e remete às novas configurações identitárias de nossa época. Refletir sobre o monstruoso leva a repensar os limites do humano, como aparece no universo de Mouawad, em especial na peça *Incendies* e no romance *Anima*. Graças a sua imprevisibilidade, os monstros não se deixam catalogar na lógica da previsibilidade da natureza. Associados aos excessos, à desmedida ou à falta, desvencilham-se de nosso controle, fundamentado nas certezas identitárias e no antropomorfismo consagrado no Ocidente. As palavras do crítico português José Gil apontam os vínculos entre a monstruosidade e as identidades contemporâneas:

454

Por isso o monstro atrai: situando-se numa zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos, ele pode aparecer – à maneira dessas figuras culturais aberrantes que são a “mestiçagem”, a “dupla (ou tripla) cultura”, a “dupla identidade” – como um foco atrator de saúde e vida, rodeado por regiões mórbidas ou mortíferas.²⁹

Adotando uma posição irreverente que lembra a de Mouawad, o escritor Dany Laferrière, importante nome da diáspora haitiana na literatura do Quebec, responde à mesma pergunta, feita por jornalistas, com uma afirmação imprevisível: “Você é um escritor haitiano, caribenho ou francês? Respondi-lhes que assumia a nacionalidade de meu leitor. Isso quer dizer que, quando um japonês me

29 José Gil. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006, p.126.

lê, torno-me um escritor japonês.”³⁰ Segundo o professor e crítico Patrick Imbert, é possível reconhecer nessa citação um exemplo do camaleonismo literário que inclui os leitores como parte do texto.³¹ Assim como na resposta de Mouawad a jornalistas que pretendem enquadrá-lo em uma só categoria identitária, Laferrière se nega a ser reduzido a uma única identidade, reivindicando a mutação contra o essencialismo, e seu lugar nas travessias linguísticas e culturais.

4. Dados sobre a poética de Ying Chen à luz da hospitalidade e da habitabilidade

Uma língua tem algo de particular: é uma casa com portas e janelas sem molduras, abertas permanentemente para o universo; é um país sem fronteiras, sem polícia, sem Estado, sem prisões.³²

As reflexões sobre a ideia de hospitalidade levam à revisão das noções de lugar e de habitabilidade. Na vivência exilar, percebe-se que, somente após a chegada ao novo país, é possível descobrir o sentido do verbo “habitar”.³³ Mais do que ocupar um espaço, a ação de habitar supõe o processo de apropriação afetiva ao longo do tempo, como também as ideias de duração e permanência, e a inscrição de marcas corporais no espaço habitado. Um lugar habitado se fundamenta, pois, em experiências de vida, na elaboração de memórias afetivas e na possibilidade de criação de relatos. Se a língua da terra de adoção for encarada como um lugar a ser apropriado pelo escritor alófono, cabe a indagação sobre a habitabilidade do idioma

455

30 Dany Laferrière . *Je suis un écrivain japonais*. Montréal : Boréal, 2008, p.30.

31 Patrick Imbert, « Textos plurilíngues e transcultura: o Canadá no contexto da globalização. » In : Ana Maria Lisboa de Mello, Antonio Andrade(org.), *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p.53.

32 Tahar Ben Jelloun, « La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français. », In : LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean. (dir.) *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007, p.121.

33 Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*. Paris : Rivages, 2005, p.17

estrangeiro: É possível habitar uma língua? Pode-se fazer o luto do idioma materno para se adotar outra língua como lugar identitário?

Para responder a tais perguntas, será proposta uma breve incursão por considerações feitas por Ying Chen, escritora chinesa que conquistou grande reconhecimento no interior das literaturas migrantes do Quebec. Em seus ensaios *Quatre mille marches*³⁴ e *La lenteur des montagnes*³⁵, Chen ressalta a língua francesa como lugar de inquietação e questionamento, e como a maior dificuldade a ser vencida pelos escritores migrantes. Consciente de que fala mal francês, o que surpreende em uma autora de expressão francesa³⁶, reconhece que a dificuldade em dominar o idioma constitui sua grande fonte de inspiração.³⁷

Ao refletir sobre sua prática linguística, Chen se vale de uma geografia afetiva no interior da qual se identificam duas formas de apropriação do mundo. Se, por um lado, afirma sua ligação com a terra e a casa, por outro, tem consciência de que, como escritora, estará sempre na estrada, em busca de um paraíso perdido ou impossível, de um lugar inexistente³⁸. Na posição intervalar entre o instinto de desligamento e a esperança teimosa de atingir um destino final, Chen encara o francês como uma língua que exige dela uma eterna aprendizagem³⁹ e um contínuo deslocamento. Assim, algumas passagens de Chen ajudam a responder às interrogações sobre a possibilidade de se habitar uma língua. Pode-se aí reconhecer a circulação de

456

34 Ying Chen, *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004.

35 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014.

36 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.84.

37 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.85.

38 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.43.

39 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.85.

metáforas que se orientam em direção a duas possibilidades: ora a língua francesa é vista como uma morada, ora ela se confunde com um longo caminho a ser seguido. Em uma única afirmação, a autora de *La lenteur des montagnes* resume a dualidade metafórica que está na base de sua relação com o francês:

A língua francesa é uma casa que avistei no meu caminho aos deztoitos anos. Essa casa é povoada por grandes espíritos como Valéry, Camus, Proust. Continuei minha estrada em seguida, sabendo que doravante tinha uma casa a mais em minha vida. Na minha viagem sem destino, essa casa é uma fonte que carrego comigo, uma fonte que me nutre e que não abandono nunca.⁴⁰

Conciliando as imagens da casa e da estrada, a autora salienta o duplo apelo que marca seu itinerário existencial: além do conforto e da segurança associados à imagem da casa, existe o convite à vivência da migração representada pela estrada. Como andarilha que não cessa de se deslocar em direção a uma terra⁴¹ e a uma língua, existe como ser em trânsito, mas sem deixar de lado o atrativo da casa. Em outra passagem do mesmo ensaio, Chen afirma: “O importante é continuar a caminhar mas não chegar realmente⁴²”. Baseada no mito de Sísifo relido por Camus, considera o francês como a pedra que lhe escapa às vezes, a reconforta, mas que nunca lhe pertencerá de maneira absoluta⁴³.

457

Na citação acima, extraída do ensaio de 2014, concebido como uma longa carta dirigida a seu filho, observa-se inicialmente a representação do francês como casa acolhedora capaz de hospedar grandes clássicos da literatura, meta a ser atingida pela jovem chinesa, iniciante na língua francesa. O caráter reversível da hosi-

40 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.88.

41 Ying Chen, *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004, p.74.

42 Ying Chen, *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004, p.36.

43 Ying Chen, *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004, p.29.

talidade – presente em francês no duplo sentido da palavra “hôte” (anfitrião e hóspede) – se manifesta nessa afirmação: ao mesmo tempo que a jovem aprendiz habita a língua francesa, este idioma a habita, sendo transportado por ela em suas movências. Trata-se de acrescentar não só uma nova língua-morada à sua língua-morada materna, mas também um novo lugar identitário ao de sua origem. Desta forma, parece se mover continuamente em busca da domesticação de um novo território linguístico e geográfico, mesmo sabendo que tal projeto permanecerá inacabado.

Parecendo retomar o pensamento de Glissant, para quem pode-se construir Babel em todas as línguas⁴⁴, uma vez que seria impossível escrever, hoje, de modo monolíngue, Chen ilustra a *surconscience linguistique* que está na base de seu processo criativo. Ancorada na poética hospitalidade, a seus olhos, a língua da criação se mostra capaz de acolher diferentes línguas:

Quando se escreve em uma língua, lendo as literaturas de várias outras línguas, a língua da escritura não é mais somente uma língua, mas ela se torna a língua que carrega todas as línguas.⁴⁵

458

5. Concluindo o itinerário crítico

À luz das noções de *surconscience linguistique* e de imaginário das línguas, foi observado que escritores oriundos das migrações pós-coloniais no Quebec deparam-se com o desafio de encontrar sua própria língua de escritura em um contexto multilíngue. Parecendo ilustrar o pensamento de Deleuze e Guattari⁴⁶ em seu célebre ensaio

44 Édouard Glissant *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990, p.123.

45 Ying Chen, *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014, p.74.

46 Deve ser lembrado que, aos olhos de Deleuze e Guattari, mesmo escrevendo em sua língua materna, todo escritor deve encontrar seu ponto de estranhamento, seu Terceiro Mundo, o que sugere o distanciamento necessário em relação a seu idioma para a criação. Em se tratando de escritores migrantes, o processo criativo passa pelos contatos linguísticos produtivos

sobre Kafka, buscam encontrar sua língua como um cão que faz seu buraco, um rato que escava sua toca⁴⁷ para aí encontrar um espaço todo seu. Mesmo quando esses escritores já dominam a língua francesa, o que requer muitos anos de aprendizagem, tal idioma não constitui uma verdadeira aquisição para eles. Trata-se, como afirma Lise Gauvin, de reconhecer o francês como “o lugar e a ocasião de constantes mutações e modificações”⁴⁸.

Ao longo de seu processo de aquisição do francês, muitos escritores migrantes conhecem de perto a impossibilidade de se chegar ao pleno domínio deste idioma, o que os leva a investir mais na sua busca, na promessa de uma língua a vir. Engajados no processo de aquisição do idioma estrangeiro, empreendem o itinerário de deslocamento-descolamento de sua própria origem, para investirem em um outro lugar geográfico, identitário e linguístico.

Além de ser um espaço de ficção e de fricção⁴⁹, a língua literária criada por autores migrantes do Quebec constitui um lugar privilegiado de circulação de saberes e fazeres, de memórias do aqui e do lá, associadas ao país de acolhida e à terra de origem. Muito mais do que uma língua, para esses seres em trânsito, homens e mulheres traduzidos, o francês é um lugar de trocas e de encontros⁵⁰, o albergue metafórico capaz de abrigar vozes vindas de toda parte com seus sotaques, ritmos e diferenças. Em uma retomada da expressão “albergue espanhol”⁵¹, que remonta à Idade Média, pode-se afirmar

459

entre o familiar e o estrangeiro, o que pode suscitar tensões e encontros.

47 Gilles Deleuze ; Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1996, p.33.

48 Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010, p.21.

49 Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010, p.21.

50 Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Le français beaucoup plus qu'une langue. », In : Lise Gauvin, (dir.) *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal : Hurtubise, 2010, p.41.

51 Nascida na Galícia, a expressão designava albergues onde se hospeda-

que a desterritorialização da língua francesa no universo de autores migrantes no Quebec não cessa de se reinventar com o aporte do heterogêneo, o que faz dela algo mutante como a barata kafkiana com a qual Wajdi Mouawad se identifica, ou como a identidade proteica do camaleão, presente no “escritor japonês” de Dany Laferrière.

No imaginário dos representantes da chamada literatura migrante do Quebec, a perda ou o afastamento da língua materna e a impossibilidade de chegarem à língua estrangeira como um porto definitivo, são constitutivos do ato de criação, a tal ponto que seu lugar identitário, nunca fixo, se encontra nos meandros da própria escritura, como se depreende nas palavras de Ying Chen:

Meu verdadeiro lar é onde me torno aquilo que quero ser. Mais ainda: meu verdadeiro ninho se encontra nas palavras, entre as linhas, nesse quase-nada que não pode ser designado como “um lugar.”⁵²

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CHEN, Ying. *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004.

_____. *La lenteur des montagnes*: essai. Montréal: Boréal, 2014

D'ALFONSO, Antonio. *L'autre rivage*: poésie. Montréal: VLB, 1987.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*. Paris : Galilée, 1997.

vam peregrinos que faziam o caminho de Santiago de Compostela. Nesses albergues cabia tudo: pessoas, animais e provisões dividiam o mesmo espaço sob um só teto.

52 Ying Chen, *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004, p.13.

_____. *De l'hospitalité*: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Calmann-Lévy, 2005.

GAUVIN, Lise. *Langagement: l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000

_____. *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal: Hurtubise, 2010.

_____; L'HÉRAULT, Pierre; MONTANDON, Alain (dir.) *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004 a.

_____; JONASSAINT, Jean. « L'Invention du récit américain. » dans *Études françaises* 28,2/3. L'Amérique entre les langues. Les Presses de l'Université de Montréal. Automne 1992- Hiver 1993.

_____. « Introduction. » dans Lise Gauvin, Pierre L'Héault, Alain Montandon (dir.) *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004 b.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.

IMBERT, Patrick, « Textos plurilíngues e transcultura: o Canadá no contexto da globalização » dans Ana Maria Lisboa de Mello, Antonio Andrade (org.) *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

461

JELLOUN, Tahar Ben, « La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français. », dans LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean. (dir.) *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, « Le français beaucoup plus qu'une langue. », dans Lise Gauvin, (dir.) *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*. Montréal: Hurtubise, 2010.

LAFERRIÈRE, Dany. *Je suis un écrivain japonais*. Montréal: Boréal, 2008.

LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean. (dir.) *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

MICONE, Marco, « Hospitalité et réciprocité (Le partage des imaginaires et des mémoires). » dans Lise Gauvin, Pierre L'Héault, Alain Montandon (dir.), *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand (France): Presses Uni-

versitaires Blaise Pascal, 2004.

OLLIVIER, Émile. *Passages*. Paris : Le Serpent à plumes, 1994.

OUELLET, Pierre. *Asiles : langues d'accueil*. Québec : Fides, 2002.

Patrice Meyer-Bisch, « L'hospitalité par la langue ou la spécificité d'un droit culturel. » dans Gilles Pellerin(org.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues.*, Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012.

PELLERIN, Gilles (dir.) *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012.

RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires: essais et critiques 1981/1991*. Paris: Christian Bourgois, 1993.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência do universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

Sherry Simon. « Híbridos culturais, híbridos textuais. » dans Maria Bernadette Porto (org.) *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/ABE-CAN, 2004.

STENO, Kátérina, « Préface. » dans Gilles Pellerin(dir.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues*. Genouilleux: Éditions La Passe du vent, 2012.

TRIGANO, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris : Rivages, 2005.

Wajdi Mouawad, « Je t'embrasse pour pleurer » dans Michel Le Bris, Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde.*, Paris : Gallimard, 2007

Estéticas do nomadismo: circulações transculturais e o exotismo da diferença

Ângela Maria Dias

O circuito mundializado, no qual interagem e se intercambiam imagens, informações, bens e produtos, bem como multidões de viajantes, consumidores, empresários e vírus das mais variadas espécies, além de ter universalizado o capitalismo pós-industrial e sua coorte de injunções mercadológicas e estandardização de valores, certamente amplificou a monetarização de uma das mais antigas e arraigadas formas de mais-valia de culturas e visões de mundo distintas do padrão ocidental dominante: A exotização da diferença, e sua domesticação para fins de exploração econômica.

O fenômeno, evidentemente, pode ser avaliado desde a história antiga, quando a civilização grega considerava os estrangeiros como bárbaros a serem dominados militarmente, mas, a história da primeira modernidade do século XVI, com a descoberta do novo mundo americano, vai afiar o pente fino da espoliação ou ainda, da comodificação das mentalidades e afetos pelas formas mais sutis da dominação cultural.

Atualmente, a aguda crise de valores sócio-políticos e morais, inerente ao capitalismo globalizado, movida por sua quimera de trocas livremente reguladas, no âmago das sociedades do espetáculo desenvolvidas, e forçosamente também nos países marginalizados pela pobreza e pela desigualdade, vale-se, sobretudo, do vazio de crenças ou de sentidos coletivos, de mais amplo poder de coesão, para inseminar o *modus operandi* do consumo e do dispêndio como

via de inserção social e afirmação simbólica dos indivíduos.

A estetização do diferente, em situação de inferioridade sócio-econômica, neste contexto, não está, assim, absolutamente descartada. Michel Houellebecq, o premiado escritor francês, reconhecido internacionalmente, além de figura polêmica da mídia mundial, escreve, em 2001, o romance *Plataforme*, posteriormente transformado em fotonovela, sobre o turismo sexual e sua disseminação pelo capitalismo transnacional. O romance é, capciosamente, uma ficção protagonizada pelo personagem Michel, também o narrador em primeira pessoa, o que ocasiona uma ambiguidade promíscua entre narrador, personagem e autor, responsável pela aproximação dos estatutos da ficção e da autoficção, numa mistura indecível.

Seu personagem, um homem quarentão crítico, desiludido e solitário, tendo recebido uma herança, por ocasião da morte do pai, resolve espairar o luto numa excursão turística à Tailândia. Na narrativa pródiga em interpolações ensaísticas sobre o turismo internacional, misturadas a meditações céticas sobre a vida e a solidão e às notações do relato, propriamente dito, muita coisa acontece.

464

Inclusive, o evento traumático de um ataque terrorista.

A dialética do turismo sexual, segundo o ensaio de Bem¹, se equilibra pelo vínculo entre racismo, sexismo, identidade nacional e turismo. Esta deformação da atividade turística desenvolve-se a partir do pós-guerra, no seio dos modelos de desenvolvimento desse setor, historicamente constituídos, em função de uma série de fatores arrolados pelo autor, em um conjunto: aumento do poder aquisitivo nos países industrializados; progressivo desenvolvimento de tecnologias e de transportes; aguçamento da consciência ecológica; aumento da necessidade de diversão pela fuga às pressões das

1 Arim Alves do Bem. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papyrus, 2005, p.14.

sociedades industriais; crescimento da “demanda por países, culturas e paisagens distantes, estimulada pelo imaginário colonialista”.²

Nesse sentido, o terceiro mundo é historicamente “representado como o lugar do exótico, da aventura, do divertimento e do repouso”³ para a Europa, cujas elites, através dos meios de comunicação de massa, instituídos como uma espécie de quarto poder⁴, criam um imaginário idílico para representar a diferença étnica-econômica-cultural.

A esse respeito, Elfferding associa três tipos de discurso para a produção do racismo e de seu reverso, o exotismo, na visão metropolitana dos países do terceiro mundo: o discurso popular, o discurso nacional, alimentado pelos “mitos da homogeneidade nacional, da origem étnica e da unidade cultural”⁵, inerentes às narrativas do primeiro; e, finalmente, o discurso estético do corpo, percebido como diferença.

O discurso nacional, segundo o autor alemão, é constituído por demarcações de “superioridade, inferioridade, principalmente nas relações norte-sul”⁶. Por isso mesmo, o reverso do racismo é o exotismo, na medida em que ambos têm origem na “necessidade de dominar a angústia frente ao estranho”⁷. Segundo o ensaísta, o que ocasiona a angústia é o surgimento de “fantasias inconscientes que nos são, portanto, familiares, no sentido de íntimas” ou ainda, recalçadas. Ainda, de acordo com o mesmo autor, o racismo e o exotismo controlam a afluência da angústia porque nos permitem

465

2 Arim Alves do Bem. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papyrus, 2005, p. 20-21.

3 Kotte apud Bem, 2005, p.59.

4 Jaeger e Juergen, 1993, apud Bem, 2005, p.58.

5 Apud Bem, 2005, p.56 – 57.

6 Elfferding apud Bem, 2005, p.55.

7 Octavio Souza. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994, p.145.

projetar no outro o nosso íntimo, “sem a necessidade [...] de assumi-lo como nosso”⁸.

Assim, pela projeção do racismo, imputamos ao outro a culpa “pela dívida que o nosso íntimo acarreta” e, no caso do exotismo, ao positivarmos a diferença, promovemos “a transubstanciação da negatividade em positividade”⁹ e “admiramos o que é nosso, atribuindo-o ao estrangeiro”¹⁰.

Como já se constatou, se o terceiro mundo encarna turisticamente o exótico, “a cartografia do exótico se constrói a partir da cultura ocidental tida como não-exótica”¹¹. Ainda segundo o mesmo ensaísta, na medida em que o exotismo encara o estranho, em função do seu aspecto diferente, ele passa a valorizar o outro como objeto do olhar, ao exhibir-se, ou seja, ao expor-se na sua peculiaridade inusitada, ou na sua capacidade de atrair pela originalidade.

Nessa dimensão, o psicanalista Octavio Souza aponta que este dar-se a ver e a admirar-se implica na abolição do pensar e da capacidade de agir de uma etnia ou de uma cultura específica, acarretando a degradação de sua existência política e a neutralização de sua competência de fazer e de empreender, pela estetização exotizante¹².

466

Esse abastardamento das possibilidades de expressão de uma cultura, a partir do esparrilho do “supostamente autêntico”, segundo Stuart Hall tem a ver com a fabricação da singularidade europeia, a partir do contato com os países não-europeus e do que denomina

8 Octavio Souza. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994, p.146.

9 Arim Alves do Bem. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papyrus, 2005, p.75.

10 Octavio Souza. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994, p.146.

11 Octavio Souza. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994, p.146.

12 Octavio Souza. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994, p.146 – 147.

de “encontros assimétricos”, nos quais o continente se conscientiza de sua posição em relação à “idiosincrasia” do outro.¹³

Nessa dimensão, os guias turísticos, segundo Bem, constituem verdadeiras amostras de “material proto-ideológico para a reprodução do racismo como ideologia e prática social”, além de divulgarem “ideais de feminilidade que tendem a reproduzir e estabilizar relações patriarcalistas”¹⁴. Citado por Bem, Haug considera como “material proto-ideológico” a difusão de “modelos de interpretação compartilhados, discursos, comportamentos, preferências, aversões que são potencialmente ideologizáveis”¹⁵.

Daí que os guias turísticos não só cumprem a missão de assinalar demarcações entre os ocidentais e eles (os não ocidentais), como também se tornam fundamentais na coisificação exótica e erótica das mulheres do terceiro mundo e do oriente. Por isso mesmo, há muito, “a Ásia vem-se transformando no ‘Eros-Center’ por excelência para os europeus”¹⁶.

A centralidade do continente na explícita vinculação entre racismo, sexismo e exotismo, para disponibilizar a feminilidade como estímulo à exaltação da potência masculina pela via atrativa dos folhetos de propaganda, é inevitavelmente influenciada por fantasias colonialistas.¹⁷

Não é outro o enfoque de Edward Said, em sua célebre obra *Orientalismo*, quando aborda, a visão produzida pelo imaginário ocidental, sempre em busca do que “a Description de l’Egypte (enciclopédia napoleônica sobre o Egito) chamou de ‘bizarre jouissance’”:

13 Hall, 1994^a, p. 140 – 141, apud Bem, 2005, p.66.

14 Arim Alves do Bem. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papirus, 2005, p.67.

15 Haug, 1993, p. 52, apud Bem, 2005, p.59.

16 Melber, 1992b, p.71, apud Bem, 2005, p.69.

17 Arim Alves do Bem. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papirus, 2005, p.70.

A *Description* tornou-se o modelo-tipo de todos os esforços ulteriores para aproximar o Oriente da Europa, para depois absorvê-lo inteiramente e – centralmente importante – cancelar, ou pelo menos baixar de tom e reduzir, a sua estranheza e, no caso do Islã, a sua hostilidade. A partir de então o Oriente islâmico apareceria como uma categoria que denotaria o poder dos orientalistas, e não os islamitas como seres humanos nem a história deles como história.

Desse modo, da expedição napoleônica surgiu toda uma série de filhotes textuais, do *Itinéraire*, de Chateaubriand, ao *Salambô*, de Flaubert, e, na mesma tradição, ao *Manners and customs of the modern egyptians*, de Lane, e ao *Personal narrative of pilgrimage to al-Madinah and Maccah*, de Richard Burton. O que os liga não é apenas a sua base comum de lendas e experiências orientais, mas também a sua culta dependência do Oriente como uma espécie de útero do qual todos saíram. Se por acaso, paradoxalmente, essas criações revelaram-se afinal como simulacros altamente estilizados, imitações elaboradamente forjadas do que se poderia crer que seria a aparência de um Oriente vivo, isso de modo algum diminui a força da sua concepção imaginativa ou a força do domínio europeu do Oriente [...].¹⁸

O Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza. E esse quadro, de modo totalmente lógico, torna-se um tema especial para textos. [...] A sua estrangeirice pode ser traduzida, os seus sentidos decodificados, a sua hostilidade domada [...].¹⁹

Neste ponto, justamente em função do avesso do exotismo no espectro do racismo, a par da vontade de domínio frisada por Said, nas relações ocidente/oriente, Octavio Souza chama a atenção para a sua contrapartida constituída pela estetização do estranho,

18 Edward W. Said. *Orientalismo*: O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.96.

19 Edward W. Said. *Orientalismo*: O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.112.

inerente à perspectiva exotizante. A esse respeito, Adriana Piscitelli observa, na oposição que estabelece entre viagem individual e turismo de massa, que a segunda atividade é encarada como “apoteose do pseudo”, na medida em que se constitui como a resultante do privilégio da imaginação ocidental sobre a realidade não ocidental.²⁰

Por este ângulo, o romance de Houellebecq, constitui a enação de um dos principais emblemas das sociedades pós-industriais contemporâneas, no que dramatiza a máxima “viajar é consumir” e discute assiduamente os problemas da sociabilidade atual e da invasão do economicismo em todas as esferas da vida cosmopolita, incluindo a afetividade do homem e sua vida sexual. Trata-se de um romance que, conforme o reconhece Lahanque²¹, desvela o mundo, ao descrevê-lo em tom neutro e despojado, simultâneo a um certo deslocamento do narrador, capaz de dotar os comportamentos e situações do relato de uma certa estranheza.

Nesta perspectiva, a obra de Houellebecq, não apenas em *Plataforme*, mas também em seus demais romances, constitui uma extensa fábula da convivência vigente no mundo ocidental, equilibrada entre economia de mercado, publicidade, trabalho e rotinas tediosas, solidão, tecnologia, e, por fim, sexo e busca de amor e companhia. De acordo com Novak-Lechevalier²², com esse amplo leque de preocupações, a partir de uma abordagem dos modos de funcionamento das relações e condutas, o escritor progride da diversidade de trocas e contatos aos princípios regentes do universo sob o qual se debruça.

469

20 Adriana Piscitelli. “Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo”, em Cad. Pagu. N. 19, Campinas, 2002, p. 3 – 5. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200009>.

21 Reynald Lahanque. “Houellebecq ou la platitude comme style”. Paris, Presse Universitaire de France. N. 45, 2011/1, p.180 – 185. Article disponible en ligne à l’ adress <https://www.cairn.info/revue.cites.2011-1-page180.htm>.

22 Agathe Novak-Lechevalier. (Direction). *Houellebecq, l’art de la consolation*. 1^a ed. Paris, Stock, 2018, p. 163 – 165.

Em seu “ativismo destruidor”, conforme Schober, o autor promove um retorno à ficção e à narrativa balzaquiana, a partir da mistura radical de gêneros e discursos – digressões teóricas, reflexões científicas, notícias enciclopédicas – segundo o modelo oferecido por Lovecraft, em suas histórias fantásticas que incluíam discursos pragmáticos e científicos.²³

Desta forma, em *Plataforme*, ele elege os temas da mundialização e do turismo sexual, na construção de mais um romance de tese neonaturalista, no qual um narrador, que não deixa de ser um alter-ego do autor, num tom dúbio, entre o desesperado e o descrente que gostaria de acreditar, apaga as fronteiras entre arte séria e arte trivial.²⁴ Em sua linguagem anódina, o autor celebra o “ter qualquer coisa a dizer” em detrimento da adoção de um estilo, o que não o impede da complexidade e da polivalência.

Assim, o próprio título do romance começa por aturdir o leitor, entre os inúmeros significados da palavra. A esse respeito Schober repertoria as inúmeras acepções em que pode ser interpretada. Desde plataforma como “um conjunto de ideias sobre as quais alguém se apoia para apresentar uma política comum”, ou ainda como “plataforma de tiro”, pelo sentido explosivo do tema, e simultaneamente como “a plataforma de um ônibus” ou também, numa espécie de alusão à platitude do estilo, como exemplo agudo de autoderrisão.²⁵

23 Rita Schober. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004, p. 4 – 8. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

24 Rita Schober. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004, p. 11 – 16. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

25 Tradução minha do francês. Rita Schober. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004, p. 14. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

No entanto, na sua tocante leitura do romance, o também escritor Frédéric Beigbeder comenta que o título está motivado pela seguinte passagem do romance, que cita sem localizar:

Um dia, com a idade de doze anos, eu tinha subido ao cume de uma torre elétrica em alta montanha. Durante toda a ascensão, eu não tinha olhado para os meus pés. Tendo chegado ao alto, sobre a plataforma, me pareceu complicada e perigosa a descida de volta. As cadeias de montanha se estendiam a perder de vista, coroadas por neves eternas. Teria sido bem mais simples lá permanecer ou saltar.²⁶

Em seguida, baseando-se nessa bonita passagem, o escritor tece importantes considerações desenvolvendo uma emocionada interpretação:

Este lugar terrificante de imobilidade onde o narrador se encontra bloqueado pela vertigem, este promontório de aço onde o homem não ousa mais fazer um movimento, como um gato sobre um ramo de árvore, paralisado pela embriaguez dos cimos, intimidado pela tentação de morrer, galvanizado pelo infinito do universo que o cerca e o desejo de manter-se vivo, ao assumir a inaniade ridícula de seu destino: esta plataforma é a metáfora da condição humana [...]. Eu não duvido que esta lembrança tenha sido autobiográfica. É também isto o que me toca nesse livro. Essa plataforma é o seu Rosebud; o pai de Houellebcq era guia de alta montanha. E esta vertiginosa impotência é a nossa. A humanidade tem escalado ao alto de um arranha-céu e se encontra paralisada quando olha pela janela. O mundo se autodestrói. O futuro é um precipício. O passado é apagado. Nós somos todos atrozmente prisioneiros da plataforma onde subimos, sem ser capazes de descer de volta.²⁷

471

Logo após a morte do pai, Michel, o autor-narrador, em sua cáustica lucidez, se dispõe a percorrer diferentes agências de viagem

26 Michel Houellebcq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001.

27 Frédéric Beigbeder. "Plateforme", em *L'Herne Houellebcq*, 2017.

para escolher um roteiro de férias. Sua disposição profundamente analítica imediatamente transforma a disposição da jornada turística numa espécie de balanço entre dispêndio e possibilidade de satisfação.

Eu passei a minha última jornada de licença em diferentes agências de viagens. Eu amei os catálogos de férias, a sua abstração, sua maneira de reduzir os lugares do mundo a uma sequência limitada de felicidades possíveis e de tarifas, eu apreciava particularmente o sistema de estrelas, para indicar a intensidade da felicidade que se estava no direito de esperar. Eu não era feliz, mas eu estimava a felicidade, e eu continuava a aspirá-la. Segundo o modelo de Marshall, o comprador é um indivíduo racional buscando a maximizar sua satisfação tendo em conta o preço; o modelo de Veblen, pelo contrário, analisa a influência do grupo sobre o processo de compra (segundo o indivíduo queira identificar-se, ou ao contrário se subtrair). [...]; mas o modelo de Baudrillard-Becker estima que consumir, é também produção de signos. No fundo, eu me sentia mais próximo do modelo de Marshall.²⁸

472

De fato, as frequentes reflexões ensaísticas relacionando consumo, turismo e prazeres felizes são inúmeras e podem ser reportadas por epígrafes de capítulos, conforme se exemplifica abaixo uma delas; e ainda por citações, como é o caso da “sociabilidade fática”²⁹ dos primeiros momentos de excursão, colhida no ensaio *Sightseeing Tours: a sociological approach*, retirado de *Annals of Tourism Research* ³⁰.

Compreender o comportamento do consumidor a fim de poder identificá-lo, e propor-lhe o bom produto no bom momento, mas, sobretudo convencê-lo de que o produto que lhe é proposto

28 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.20.

29 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.39.

30 *Sightseeing Tours: a sociological approach*, retirado de *Annals of Tourism Research*, vol.23, p. 213 – 227, 1998.

está adaptado às suas necessidades: eis o que sonham todas as empresas.³¹

O enredo desse formidável romance é considerado por Beigbeder como possuindo “o charme e a verdade de uma série B”³². Michel, o personagem alter-ego do autor, finalmente decide-se pela excursão *Tropic Thai*, e ao integrar o respectivo grupo de turistas interessados no sonho do *paradis tropical* conhece Valérie, um importante quadro de agências turísticas multinacionais, e depois de hesitações e recuos, começam um tórrido romance. A situação profissional da moça leva-os a experimentarem outros paraísos sexuais, na medida em que ela e seu chefe passam a dedicar-se à criação de clubes de férias, nos países do terceiro mundo, dedicados ao turismo sexual.

Sobretudo durante a primeira excursão, as conversas preponderantes entre certos homens do grupo e também frequentes entre o casal de namorados, são sobre sexo, formas de prazer sexual e preferências entre diferentes nacionalidades de mulheres.

As discussões sobre os diferentes tipos de turismo, em seus diferentes modelos (ético, de autenticidade, de lazer) multiplicam-se ao longo do relato, no qual se descreve a necessidade de criar uma nova “perspectiva pós-fordista”³³.

Plataforme consiste numa narrativa de nuances plurais, estendendo-se da economia e dos negócios, ao ensaísmo sobre vertentes do turismo internacional, a reflexões sobre opções sexuais, incansavelmente descritas, ao lado de cenários edênicos, tudo isso com um pano de fundo romântico e depressivo.

31 Jean-Louis Barma. “À quoi rêvent les entreprises”, em HOUELLEBECQ, Michel. *Plateforme*. Paris, Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.145.

32 Beigbeder. “Plateforme”, em *L’Herne Houellecq*, 2017, p.123 – 124.

33 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.164.

O desenlace do atentado na Tailândia, em Krabi, ocasiona a morte de Valérie e a internação de Michel. Além disso, desencadeia uma série de artigos apontando a responsabilidade do Grupo Aurore “de promover o turismo sexual nos países do terceiro mundo”, tendo um deles até reconhecido “compreender a reação dos muçulmanos”. As repercussões foram grandes na França e na Alemanha, e um dos editoriais franceses, chega mesmo a apontar a “complacência do governo tailandês diante da prostituição e do tráfico de drogas”³⁴.

Em contrapartida, somando-se às incontáveis digressões sobre as implicações e tendências do turismo nos países exóticos do terceiro mundo, outros temas dominantes são as injunções econômico-sexuais, ao vincularem, um tanto cinicamente, a complementaridade entre a miséria dos habitantes dos países pobres e a insatisfação sexual e amorosa dos ocidentais solváveis. Por outro lado, como já se reconheceu há pouco, há ainda o baixo-contínuo romântico do encontro amoroso, e sua dissipação pela morte, além da perspectiva depressiva de um “descrente que queria acreditar”³⁵.

474

Nessa linha, convém comentar algumas passagens sobre diálogos turístico-sexuais antológicas, ao longo do romance. Sobre tudo os comentários de Robert, um turista francês bastante viajado, são extraordinárias pela exaltação e pelo entusiasmo:

Na Tailândia, conclui Roberto, todo mundo pode ter o que deseja, e todo mundo pode ter qualquer coisa de bom. Poder-se-ia falar-lhes das Brasileiras, ou das garotas de Cuba. Eu viajei muito, senhores, eu viajei para o meu prazer, e eu não hesito em dizer-lhes: para mim, as tailandesas são as melhores amantes do mundo.³⁶

34 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.328.

35 Tradução minha do francês. Rita Shober. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004, p. 14. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

36 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion

Há inúmeras outras reflexões sobre as possibilidades do mercado sexual no terceiro mundo e vários diálogos sobre as práticas sexuais sadomasoquistas que as vinculam à decadência sexual do Ocidente, em função das características do mundo capitalista. Assim, reflete Michel, ao contemplar o chefe de Valérie:

Em meio à impregnação alcoólica, justamente antes do embrutecimento, atravessamos por vezes de instantes de lucidez aguda. O deperhecimento da sexualidade no Ocidente era certamente um fenômeno sociológico, massivo, que seria vão de querer explicar-se por tal ou qual fator psicológico individual; lançando um olhar a Jean-Yves eu, contudo, tomei consciência que ele ilustrava perfeitamente a minha tese, era quase perturbador. Não somente ele não fazia mais sexo, não tinha mais tempo para tentar, mas ele nem mesmo tinha verdadeiramente vontade, e isto era pior, ele sentia este depercimento de vida inscrever-se na sua carne, ela começava a cheirar o odor da morte.³⁷

Ainda no decorrer da mesma conversa, com Jean-Yves, Michel chega a declarar que “a única prática que corresponde verdadeiramente a qualquer coisa neste momento, é o sadomasoquismo”³⁸.

475

No dia seguinte a esta noitada, o assunto continua entre o casal e por fim, Michel desfia a última parte da própria teoria:

[...] veja o que os Ocidentais não sabem mais fazer. Eles perderam completamente o sentido do dom. Eles gostam de agitar-se, eles não sentem mais o sexo como natural. Não somente eles têm vergonha do próprio corpo [...] mais, pelas mesmas razões, eles não experimentam mais nenhuma atração pelo corpo do outro. É impossível fazer amor sem um certo abandono, sem a aceita-

France e étranger, Flammarion, 2001, p.77.

37 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.233.

38 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.234.

ção ao menos temporária de um certo estado de dependência e fragilidade.³⁹

Esta teoria, de certa forma, é uma teoria desenvolvida por toda a obra de Houellebecq, sempre mais aprofundada a cada romance. *La extension du domaine de la lutte*, publicado no ano seguinte (2002), concretiza no próprio título, a dominação capitalista como uma luta permanente, presente em todos os campos da atividade humana, sem exceções.

Daí o fundo de tela depressivo deste alter-ego do autor, assinalado inclusive pela frequência dos protagonistas denominados como Michel. A constância da luta competitiva não sofre qualquer restrição no mundo contemporâneo. Por isso mesmo os romances do autor manifestam sempre, em meio ao fascínio das tramas enraizadas no atual, um tom teórico de romance de tese.

Nesse sentido, até o turismo sexual ganha uma inusitada dimensão reflexiva por parte de um protagonista que, a par de estar imerso nele, não se furta a elucubrar sobre ele.

476

Eu lancei então as bases de uma teoria mais complicada e mais duvidosa: em resumo, os Brancos querem ser bronzeados e aprender as danças dos negros; os Negros querem clarear a pele e alisar os cabelos. A humanidade inteira tende instintivamente à mestiçagem, à indiferenciação generalizada; e ela o faz preferencialmente através deste meio elementar que é a sexualidade. O único, entretanto, a ter conduzido o processo ao seu termo foi Michael Jackson: ele não era mais nem negro nem branco, nem novo nem velho, ele não era mesmo mais, num sentido, nem homem nem mulher. Ninguém podia verdadeiramente imaginar sua vida íntima; tendo cumprido as categorias da humanidade ordinária, ele se esforçou por ultrapassá-las. Vejam porque ele

39 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.236.

pode ser considerado como uma estrela, e mesmo como a maior estrela – e, em realidade, a primeira – da história do mundo.⁴⁰

Apesar do afã especulativo de Michel, são, sobretudo, as regras do mundo capitalista que o massacram. Sua interminável volúpia por inovação, concorrência e consumo, e a progressiva uniformização de hábitos e mentalidades do sistema o fazem desacreditar da vida e encarar o mundo contemporâneo como “um aeroporto”.⁴¹

A visão do capitalismo como “estado de guerra permanente” e “luta perpétua sem fim”⁴², convive simultaneamente com a “consciência que a visão civilizatória da Europa se tenha evaporado, ao longo do século XX”⁴³.

A contrapartida a essas amargas convicções de Michel são o amor e o sexo, pois, embora ele acredite que “o homem não é decididamente feito para a felicidade”⁴⁴, por outro lado, ele sente que “na ausência do amor, nada pode ser santificado”⁴⁵.

Nesse sentido, o romance com Valérie, pelo elã sexual e pela própria docilidade e inteligência da moça, faz o narrador reconhecer, num momento fugaz da narrativa, ter experimentado a felicidade.⁴⁶

A interface depressiva da ausência de amor constitui o desalento e o reconhecimento de que, “pouco a pouco, tudo se torna

477

40 c. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.227.

41 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.128.

42 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.274.

43 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.287.

44 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.157.

45 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.115.

46 Michel Houellebecq. *Plateforme*. Paris, Éditions J'AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p.159.

muito difícil” porque “pode-se caracterizar a vida como um processo de imobilização”⁴⁷.

O desenlace do atentado terrorista que ocasiona a morte de Valérie fecha com amargura uma trajetória que conduz Michel a confessar que acredita que a morte não lhe fará mal, já que sua vida é uma forma vazia.⁴⁸

Entretanto, para empanar essa nuvem cinzenta de descon-solo e melancolia, talvez se possa lembrar como o faz Shober⁴⁹, que essa busca incansável de proximidade humana e amor constitui o verdadeiro aspecto utópico de sua obra, já que ela constitui o móvel para que os homens possam sair de si mesmos e ganhar o mundo.

REFERÊNCIAS

BEM, Arim Alves do. *A dialética do turismo sexual*. Campinas/SP, Papirus, 2005.

478 BEIGBEDER, Frédéric. “Plateforme”, em *Michel Houellebecq L’Herne*. Paris, Éditions de L’Herne, 2017, p.123 – 124.

HOUELLEBCQ, Michel. *Plateforme*. Paris, Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001.

LAHANQUE, Reynald. “Houellebecq ou la platitude comme style”. Paris, Presse Universitaire de France. N. 45, 2011/1, p.180 – 185. Article disponible en ligne à l’ adress <https://www.cairn.info/revue.cites.2011-1-page180.htm>.

47 Michel Houellebecq. *Plateforme..* Paris, Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p. 115 – 128.

48 Michel Houellebecq. *Plateforme..* Paris, Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger, Flammarion, 2001, p. 348 – 350.

49 Rita Schober. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004, p. 10. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (Direction). *Michel Houellebcq L'Herne*. Paris, Éditions de L'Herne, 2017.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (Direction). *Houellebcq, l'art de la consolation*. 1ª ed. Paris, Stock, 2018.

PISCITELLI, Adriana. “Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo”, em *Cad. Pagu*. N. 19, Campinas, 2002. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200009>.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SCHOBER, Rita. “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebcq”, em *Presses Sorbonne Nouvelle*, 2004. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Editora Escuta, 1994.

Passageiros em trânsito, contos para [não] pertencer

Renata Flavia da Silva

*O meu caminho começa onde eu termino
Aquele que há-de ir nele não sou já eu
Como a borboleta se despe da pupa ou a cobra
Da pele, aqui vos deixo o que fui e parto
Para um outro céu*

José Eduardo Agualusa

480

Há três décadas, o escritor angolano José Eduardo Agualusa já indicava a seus leitores, em *Coração dos bosques*, seu único livro de poesia, publicado em 1991, uma de suas temáticas mais recorrentes: o permanente deslocamento. Quer entre tempos, espaços, gêneros discursivos, representações ou identificações, há a presença paradoxal da constante não fixidez. Uma trajetória em permanente mutação, ainda que com algumas recorrências as quais fazem de seu universo ficcional um espaço dotado de familiaridade e relações intertextuais¹.

Para desenvolver esta análise, pautada pela ideia do deslocamento, optamos por um recorte na vasta bibliografia do autor, composta por cerca de 40 títulos publicados e traduzidos em várias línguas, optando pela forma narrativa breve. Entre os anos de 1990 e 2015, Agualusa publicou dez coletâneas de contos, incluindo algumas

¹ Esta familiaridade, ou melhor dizendo, este sentido de unidade é dado pelo uso reiterado de determinados personagens e/ou enredos, como uma estratégia de composição de um amplo universo textual formado por diferentes narrativas que se ligam, através de um exercício de intertextualidade interna – ou intratextualidade – e autorreferenciação a seu próprio conjunto ficcional.

crônicas, cujos títulos já indiciam aquilo que queremos destacar em sua obra: a transitoriedade permanente, a fluidez das formas e das certezas. Segundo a pesquisadora Ana Margarida Fonseca, acerca das narrativas breves criadas pelo autor,

[e]sta deliberada (e assumida) imprecisão de gênero justifica que muitos dos textos originalmente concebidos como crônicas surjam integrados em coletâneas de contos, a par de outros textos mais longos e complexos, com a estrutura convencional do subgênero. Em qualquer dos casos, a relativa informalidade destas narrativas permite ao escritor sentir-se mais livre no tratamento de motivos que, sendo recorrentes na sua escrita, encontram aqui uma linha de pensamento mais fluida, sem a exigência de coesão e de desenvolvimento requerido pelos romances. Neles, o autor explana o seu estilo incisivo e de pendor cinematográfico, em breves apontamentos que condensam em estado germinativo, linhas de força de uma escrita notavelmente coerente do ponto de vista ideológico, pese embora a diversidade geográfica, temporal e temática da já vasta obra ficcional de Agualusa.²

Tomando por *corpus*, como já dissemos, obras publicadas entre os anos de 1990 e 2015, e excluindo aquelas publicadas no Brasil que reconfiguram coletâneas anteriores, destacamos os seguintes títulos: *Dom Nicolau Água Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*, publicado em 1990; *Fronteiras perdidas: contos para viajar*, de 1999; *Catálogo de sombras*, de 2003; *Passageiros em trânsito: novos contos para viajar*, de 2006; *A educação sentimental dos pássaros - Onze contos sobre anjos, demônios e outras pessoas quase normais*, de 2011; e *O livro dos camaleões*, publicado no ano de 2015. De tais obras, dada a limitação que a dimensão do artigo nos impõe, serão destacadas as narrativas que mais se aproximam de nosso objetivo, verificar a fluidez, quer discursiva,

481

2 Ana Margarida Fonseca, *A invenção do futuro: (Re)escritas do passado nos contos de José Eduardo Agualusa*, V. N. de Famalicão, Ed.Húmus, 2012, página 360.

quer espacial ou identitária, experienciada nas e pelas narrativas breves. Como passageiros em trânsito, definição que tomamos por empréstimo do título de uma de suas obras, as personagens construídas por Agualusa movem-se continuamente entre tempos, espaços, pertencimentos e formas textuais, fazendo deslizar fronteiras discursivas e espaciais, representações identitárias individuais e coletivas em um espelhamento e problematização das dinâmicas sociais contemporâneas.

A obra *Dom Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis* inaugura nossa trajetória de análise. Dividida em três partes – “estórias acontecidas”; “antropomorfismos” e “exercícios de imaginação” – reúne textos aparentemente díspares que se conectam pela porosidade de seu discurso em relação aos limites instituídos pelos registros factual e ficcional. Na primeira parte, temos trechos de notícias publicadas em jornais angolanos do século XIX, postas como epígrafes, que são “glosadas” ou “desenvolvidas” pela escrita ficcional, como podemos verificar no fragmento abaixo destacado, extraído do conto “A queda de Santa-Maria”:

482

“nas cercanias de Pungo Andongo, por exemplo, existe um buraco de onde brota constantemente uma pestilência que os indígenas da região acreditam possuir propriedades curativas. Dizem ainda que, em certas épocas do ano, se escutam vozes vindas do interior do buraco [...]”

in “O Echo de Angola”, de 20 de janeiro de 1882

Foi por uma noite de nuvens baixas: por uma dessas noites tão desprovidas de luz que a brisa parecia feita de musgo e o próprio ar de limos e de lodo. Roberto Santa-Maria, escriturário natural de Ambaca, vinha de visitar a noiva nos penedos de Pungo Andongo, quando de repente sentiu o chão dissolver-se debaixo de si e caiu, caiu, caiu, ininterrupta e longamente, numa queda que parecia não mais ter fim.³

3 José Eduardo Agualusa, *Dom Nicolau Água Rosada e outras estórias*

O elemento jornalístico, quer seja a matéria em si, quer a figura do jornalista, ou ainda o processo investigativo, constituem mais uma característica recorrente na obra do autor, assim como a reiterada evocação da história factual angolana. A utilização de índices de veracidade, como a incorporação de textos de natureza jornalística ou documental, instaura um espaço intervalar, simultaneamente de crença no texto ficcional criado por Agualusa e de desconfiança no elemento factual recuperado, deslocando certezas e formas de recepção do texto literário.

As diversas notícias publicadas nos antigos jornais e recuperadas pela escrita ficcional têm em comum com as demais narrativas, que compõem a obra em questão, a estranheza provocada por acontecimentos inexplicáveis ou absurdos. Espacialmente a obra explora cavernas, grutas, interiores escuros que nos remetem, assim como apontado pela pesquisadora Ana Mafalda Leite, em posfácio à obra, à caverna platônica, onde o jogo entre ser e parecer é evidenciado. Em contos como “Jogo de espelhos” ou “Labirinto”, a distinção entre verdadeiro/falso é posta em xeque permanentemente. Não que sua obra nos apresente uma verdade quanto à recuperação da história angolana, gesto materializado e também metaforizado na construção narrativa, através da utilização das antigas notícias publicadas nos jornais, mas tensiona a construção dos discursos ditos factuais ou oficiais e acena com a possibilidade de outras verdades, ainda que inverossímeis, como afirma o título da obra.

Outra narrativa que gostaríamos de destacar é “Movimento de rotação em torno de um eixo imóvel”, presente na terceira parte do livro. O conto ressalta uma das expressões mais usadas pelo autor para definir a trajetória política de seu país, quer seja nas palavras do próprio Agualusa, quer de alguma de suas personagens, e que aqui usamos para definir também sua própria obra: “um movimento

de rotação em torno de um eixo imóvel”. Podemos afirmar que há em sua obra uma constante, a história da nação, em torno da qual sua construção narrativa se ergue. Voltando ao conto em questão, a permanência e a mudança relativas aos processos históricos de Angola são problematizadas em um diálogo entre um prisioneiro e o juiz que o tinha condenado:

Foi há muito tempo – reconheceu o juiz – num tempo em que tudo era possível. Ou pelo menos, nós acreditávamos nisso. Mas entretanto as coisas mudaram; tudo mudou...

– Não é verdade – disse o prisioneiro – as coisas continuam iguais ao que sempre foram. [...] O que acontece é que vocês se transformaram neles.

– Não compreendes – disse – que tinha de ser exactamente como foi? Mas fizemos uma revolução e tu também a fizeste! Nessa altura (lembras-te?) dizias-te meu amigo.

– Nessa altura – murmurou – tu eras outra pessoa.

– Ninguém é o mesmo a vida inteira – disse o juiz já aborrecido – só os mortos não mudam.⁴

484

A tensão entre permanência e mudança estará nas demais obras do autor, quer em narrativas que recuperem o passado, quer em textos que projetam um tempo futuro. A presença do elemento histórico em suas obras, no conto acima abordado, a libertação do país, aproxima sua produção à metaficção historiográfica. A consciência da natureza discursiva de ambas as construções narrativas, histórica e literária, favorece à produção de um universo ficcional capaz de pensar crítica e contextualmente a história factual angolana, uma vez que, em lugar da legitimação presente no discurso histórico oficial, propõe a atribuição de novos sentidos ao passado, desmistificando as narrativas totalizadoras da nação.

4 José Eduardo Agualusa, Dom Nicolau Água Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis, Lisboa, Vega, 1990, páginas 103 e 104.

Para a teórica canadense Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica

[...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais disposta a explorar os dois.⁵

As dicotomias exploradas por Agualusa vão além dos pares presente/passado, história/ficção e passam a incluir, também, os pares dentro/fora, inclusão/exclusão. Na coletânea *Fronteiras perdidas: contos para viajar*, o autor reúne 16 narrativas, divididas em duas partes: a primeira, intitulada “Fronteiras perdidas”, contém histórias que exploram o deslocamento espacial entre (e intra) os continentes africano, europeu e americano; e a segunda, intitulada “Outras fronteiras”, que, por sua vez, explora os limites internos da nação angolana. Analisando o termo “fronteiras”, palavra-chave para a leitura da obra, podemos dizer, com o geógrafo Cássio Eduardo Viana Hissa, que

[a] fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; [...]. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração.⁶

485

É justamente a reflexão sobre o contato e a integração (ou falta dela) a tônica das narrativas elencadas a seguir. Talvez uma das narrativas mais emblemáticas da problematização de questões como

5 Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, página 142.

6 Cássio Eduardo Viana Hissa, *A mobilidade das fronteiras*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002, página 34.

identidade, nacionalidade, lugar de fala, seja “A pobre pintora negra que era um branco rico”, presente na primeira parte da obra. Neste conto, a personagem B.B., um artista plástico branco, de origem inglesa, residente na África do Sul, e mal recebido pela crítica de arte sul-africana, passa a divulgar quadros supostamente pintados por uma de suas empregadas domésticas, negra, quase analfabeta, que fazia os quadros para completar o sustento dos vários filhos.

Os críticos de todo o país elogiaram o talento da pobre empregada negra, vendo no trabalho dela todos os inevitáveis signos da raça e condição, sobretudo, um novo caminho para a arte sul-africana na era do arco-íris. As feministas, essas, andavam radiantes.

Foi então que B.B. decidiu convocar uma conferência de imprensa, desfazendo o incrível equívoco, e acusando os críticos sul-africanos de praticarem um racismo invertido. O escândalo deflagrou como uma trovoada.⁷

486 Ao final da narrativa, reúnem-se em um restaurante indiano, além de B.B., outras cinco pessoas oriundas de cinco países africanos e uma das personagens ressalta que ali não havia um único negro, o que é reiterado pelo artista plástico com a sentença “África já não é o que era [...]. Vivemos tempos estranhos”⁸.

Ao compor ficcionalmente uma farsa que envolve produção e representação cultural, Agualusa tensiona questões muito caras à contemporaneidade, não só angolana ou africana, mas de diversas partes do mundo. Questões como autoridade, apropriação cultural, mercadologização das identidades são postas, na narrativa, através dos gestos da personagem de falsear a autoria dos quadros e, em seguida, denunciar o julgamento equivocado dos mesmos. Com a ambiguidade produzida pelo texto, o autor explora os limites simbólicos presentes em elementos como identificação ou pertenc-

7 José Eduardo Agualusa, *Fronteiras perdidas*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, página. 40.

8 *Ibidem*, página 41.

cimento cultural. Para o teórico Stuart Hall, “os limites simbólicos são centrais para toda a cultura. A marcação da ‘diferença’ leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar”⁹ o que não for aceito como próprio. Em tempos nos quais a emergência e o fortalecimento de produções culturais oriundas de grupos minoritários ou socialmente cerceados torna-se mais que um direito, um dever, Agualusa acrescenta ao panorama da discussão a variável estética. A obra produzida por B.B. tem seu valor estético avaliado por si mesma ou pela sua suposta origem? É possível utilizar os “inevitáveis signos da raça e condição” mesmo não pertencendo a tal universo cultural? Na ironia do conto, Agualusa opera a eufemização dos conflitos sociais contemporâneos¹⁰, eufemização não no sentido de diminuí-los, mas de ofertar ao leitor uma dramatização simbólica dos mesmos fazendo-o pensar nos (pre)supostos limites de cada universo cultural.

Ainda explorando os limites simbólicos atribuídos ao continente africano, Agualusa, no conto “Os pretos não sabem comer lagosta”, presente na segunda parte da obra, narra a frustração da personagem afro-americana Jimmy Waters ao viajar pela primeira vez à África, para ele sua casa, terra de seus ancestrais e onde os negros seriam realmente livres. Segundo o pesquisador Tomaz Tadeu da Silva, “[u]ma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”¹¹. Ao buscar um ideal de liberdade e respeito, não alcançado em seu próprio país, a personagem evoca a figura da lendária Rainha Ginga para fortalecer seus laços com Angola. Porém, ao se deparar com

487

9 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2005, página 157.

10 Cf Néstor Garcia Canclini, *Diferentes, desiguais e desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.

11 Tomaz Tadeu da Silva, *Identidade e diferença*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2014, página 11.

as fronteiras internas da nação, as quais estabelecem um sistema de classificação baseado na hierarquia sócio-econômica, Jimmy percebe o engano:

– A escravatura separou as famílias – disse Jimmy gravemente –, nós podemos até ser primos. Talvez tenhamos um avô em comum.

Café começava a perder a paciência:

– Tretas! Na minha família calçamos sapatos há mais de duzentos anos. Foi meu avô quem mandou o avô deste gajo cortar cana do outro lado do mar.

[...]

Tinha regressado à África, estava na terra da sua avó, a Rainha Ginga, e aquela não era a sua casa.¹²

488 Ao longo desta obra, vemos como as definições ou interpretações usuais de uma identificação angolana, ou africana por extensão, são postas à prova, mostrando uma outra face das mesmas. Recorrendo, ainda, às palavras de Stuart Hall acerca da representação cultural, podemos dizer que há, além da desconstrução, uma não fixidez dos limites atribuídos aos significados apreendidos na obra, referentes aos processos de identificação e de pertencimento. Da oposição relacional preto/branco, dominador/dominado, temos, então, uma inclusão de categorias intermediárias e intercambiáveis capazes de espelhar a complexidade das identificações em torno indivíduo, africano ou não, na contemporaneidade. Tensionar tais fronteiras e limites é, também, problematizar as relações de poder instauradas.

Em *Catálogo de sombras*, a memória, também ela componente e objeto de disputa das identificações individuais ou coletivas, ganha destaque em narrativas como a que dá nome à coletânea. Nesta, Alberto Caieiro, heterônimo de Fernando Pessoa, ganha uma

12 José Eduardo Agualusa, *Fronteiras perdidas*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, páginas 93 e 95, respectivamente.

nova vida, ambientado em outros espaços, pois além de ter vivido incógnito no município de Cachoeira, interior da Bahia, vira pai-de-santo e, após sua morte, uma entidade, cujo ponto de evocação ou exaltação¹³ é cantado diante de um narrador estupefato:

Lá vem Pai Dionísio
 Lá vem, lá vem
 com suas quatro sombras
 abrindo o caminho:
 Caieiro, Seu Álvaro, Reizinho e Pessoa.
 Lá vem Pai Dionísio, oh gente!
 preparem o vinho,
 a benção, padrinho
 – oh, gente boa!¹⁴

Semelhante deslocamento de função e significado, ou seja, a apropriação através da reterritorialização do fato ou personagem, é feito com a grande aventura marítima portuguesa e a figura de Diogo Mendes, rememorados em “A casa secreta”. A referida casa, a casa portuguesa em Malindi, no Quênia, abriga os encontros de

489

13 A composição criada por Agualusa para evocar a personagem em muito se assemelha a pontos utilizados, factualmente, nas celebrações das religiões de matriz africana no Brasil, tais como a composição Lá vem ela – Maria Mulambo: Lá vem ela, oh / Caminhando pela rua / Lá vem a Maria Mulambo / Com Tiriri, Marabô e Tranca-Rua // Oh que noite tão bonita / Como brilha o luar / Abram alas minha gente / Que a Mulambo vai chegar / Canta um ponto bem bonito / Que a Mulambo vai dançar / O trabalho dessa moça / Faz a Umbanda admirar // Lá vem ela, oh / Caminhando pela rua / Lá vem a Maria Mulambo / Com Tiriri, Marabô e Tranca-Rua // A lua brilhava / Tiriri bebia / Tranca-Rua cantava / Marabô sorria // São todos Exú de Fama / São todos Exú de Fé / Saravá Maria Mulambo / E todo Exú que aqui vier / Lá vem ela, oh / Caminhando pela rua / Lá vem a Maria Mulambo / Com Tiriri, Marabô e Tranca-Rua.

14 José Eduardo Agualusa, *Catálogo de sombras*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017, página 25.

um curioso grupo formado por homens e mulheres que, dizendo-se descendentes de Diogo Mendes, e portando uma antiga espada que acreditam ter sido do próprio, recitam, em uma cerimônia multicultural, fragmentos do diário do navegador português:

[...] Foi este quem deu início à cerimônia, soprando uma melodia aérea, levemente árabe, à qual, ao fim de dois minutos, se juntaram os batuques, primeiro num sussurro, depois cada vez mais rápidos, num galope urgente, e então um dos homens irrompeu a cantar, numa voz poderosa de tenor, arrastando o coral. Levei alguns minutos para compreender, em sobressalto, que cantavam em português, ou melhor, num idioma em ruínas que, séculos antes, havia sido o nosso. Levei bastante mais tempo, quatro a cinco dias, para compreender que aquilo que eles cantavam eram fragmentos de um diário – o testemunho de um marinheiro que Vasco da Gama deixou em Melinde, um lançado, e que por ali ficou fazendo filhos. Ao que parece, muitos filhos.¹⁵

490 Ao recuperar uma memória não só histórica, mas também literária pertencente a um espaço comum da língua portuguesa, Agualusa opera uma adaptação dessa memória cultural para novas narrativas ficcionais gerando um reconhecimento prazeroso e, simultaneamente, a surpresa irônica da modificação. De acordo com Linda Hutcheon, “como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação”¹⁶. Ao (re)localizar as figuras de Fernando Pessoa e Diogo Mendes para o Brasil e o Quênia, respectivamente, a obra recontextualiza essa memória, antes apenas portuguesa, para um espaço maior que envolve, também, os territórios ligados ao processo colonial empreendido por Portugal. Uma vez (re)ambientados, tais arquivos são reconfigurados, incorporando elementos de seu novo território e do tempo presente de sua recuperação. Ainda segundo Hutcheon, “há

15 *Ibidem*, página 34.

16 Linda Hutcheon, *Uma teoria da adaptação*, Florianópolis, Ed. UFSC, 2013, página 196.

quase sempre uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação transculturada. Em suma o contexto condiciona o significado”, além de “[c]ertas adaptações aborda[re]m a política do império a partir de uma perspectiva decididamente pós-colonial”¹⁷, incorporando à sua própria memória elementos da memória do colonizador, combinados a seus próprios elementos. Em ambas as narrativas aqui citadas, à religiosidade local, atribuindo novos sentidos, como a crítica à sacralização aos valores culturais advindos da colonização.

Já a coletânea *Passageiros em trânsito: novos contos para viajar* reúne 20 narrativas ambientadas em diferentes países e cujos personagens, ao contrário da obra anterior, lutam não para lembrar, mas para esquecer ou se fazerem esquecidos. Os contos exploram a incompletude das narrativas individuais e a não linearidade da recuperação memorialística. Suas personagens se encontram no meio de uma localidade, de um tempo, de suas próprias vidas, sem querer retroceder, mas também sem saber se chegarão de fato ao final, se é que ele existe. Para o velho personagem do conto “Não há fim”, “[o] que há são intervalos”¹⁸, a serem preenchidos com a ficção, como o faz a personagem do conto “É doce morrer no mar”:

491

Lembro-me mal dos primeiros dias depois da tragédia. Passei-os a beber. Pouco a pouco, porém, fui me acalmando. Uma tarde, enquanto caminhava pela praia, dei-me conta de que Martim resolvera, com aqueles quatro tiros, todos os meus problemas, inclusive alguns que eu nem sequer sabia que tinha. Vejamos:

1. Matou o *meu* crítico.
2. Matou os dois amantes da minha mulher.
3. Matou a minha mulher.

17 *Ibidem*, páginas 196 e 204, respectivamente.

18 José Eduardo Agualusa, *Passageiros em trânsito*, Lisboa, Dom Quixote, 2008, página 166.

4. Fez de mim um rico herdeiro.
5. Ofereceu-me um bom argumento para um romance.

Voltei a escrever. Escrevo sem urgência.¹⁹

Tal estratégia de não fechamento ou posicionamentos irrefutáveis pode ser vista, também, em “A educação sentimental dos pássaros”, narrativa que dá nome à obra publicada em 2011 cujo subtítulo refere-se a “anjos, demônios e pessoas quase normais”, sem definir, contudo, em qual categoria cada narrativa se enquadraria. Mais uma vez o processo de ficcionalização de figuras factuais proeminentes da história de Angola tensiona os papéis estabelecidos e fixados historicamente de herói ou vilão. Não se propondo a colocar um ponto final na representação do demonizado líder da UNITA Jonas Savimbi, mas ocupando um espaço intervalar de recuperação histórica e ficcionalização, Agualusa intercala discursos de quatro narradores, Savimbi, sua filha, o amigo e o escritor para compor o perfil da personagem. Quatro vozes e visões que expandem, mais uma vez, os espaços de interpretação da história nacional angolana, criando intervalos capazes de trazer a dúvida e o questionamento a versões conhecidas e aceitas dos dois lados dos conflitos em Angola.

492

Calei-me. Não esperava que me contestasse. Cassandra aproveitou o meu silêncio. Ergueu a voz:

– Já sofremos muito. Nós, a família. Por quanto tempo teremos de continuar a sofrer?

– Lamento. Também vocês, a família, são vítimas dos crimes que Jonas Savimbi cometeu. Não podem, no entanto, exigir silêncio. Precisamos, isso sim, de mais debate. Far-nos-ia bem chorar juntos. Só assim conseguiremos ultrapassar a dor.

– Você não o conheceu. O meu pai era um homem generoso. Desprezava os bens materiais. Deu a Angola tudo o que possuía. Deixou-se morrer por Angola.

– Foi um bom pai?²⁰

19 *Ibidem*, página 92.

20 José Eduardo Agualusa, *A educação sentimental dos pássaros*, Lisboa,

A adaptação da história factual angolana, recuperada na figura de Savimbi, pode ser vista como uma estratégia de confronto ao controle institucional da produção de significados da história oficial do país, desautomatizando as interpretações possíveis da mesma. O mesmo aceno à desautomatização pode ser visto, também, ainda que expandido para além das fronteiras nacionais, em narrativas como “Filosofia de elevador”, “A última fronteira”, ou “Sermão em parábolas”, nas quais a (in)visibilidade ou a (des)igualdade presentes nas dinâmicas sociais vigentes são problematizadas.

A invisibilidade tem vantagens. Ouço muitas conversas. Vejo estranhas coisas. Vou chegando à conclusão que o mundo, lá fora, não é muito diferente de um circo. [...]

O circo é o mundo condensado. Como o leite condensado, compreende?, meio artificial, mas muito mais doce. A gente aprende a rir. Aprende a rir para combater a dor.

IV – PARÁBOLA DO LEÃO E DA GAZELA

1 – “Chegará o dia em que o leão dormirá com a gazela”, disse o profeta.

2. – “É possível, todavia não dormirei descansada, retorqui a gazela.

Aquele que tem ouvidos que ouça!²¹

A inversão irônica provocada pelo discurso ficcional evidencia a artificialidade das interpretações habituais, gerando a estranheza e o questionamento.

Chegando ao final deste percurso, *O livro dos camaleões* sintetiza nossa proposta de leitura da obra de José Eduardo Agualusa a partir da temática do deslocamento. Como o pequeno réptil, capaz de mudar de aparência para camuflar-se ou para demons-

Quetzal, 2018, página 26.

21 *Ibidem*, páginas 79 e 97, respectivamente.

trar seus humores, as narrativas até aqui apresentadas mudam a tonalidade das identificações individuais, das nacionalidades, das histórias factuais recuperadas, sinalizando posicionamentos sociais ou questionamentos. Em constante mutação, suas personagens em trânsito permanente desconstroem e reconstroem limites, memórias, pertencimentos e filiações.

Para o escritor,

[a] identidade tem mais a ver com o percurso do que com o lugar onde se nasce. [...] No mundo em que vivemos, de grande facilidade de comunicação, a identidade cultural não tem a ver com o lugar de nascimento, nem sequer com aquele onde a pessoa vive, mas com uma cultura universal.²²

494 Agualusa incorpora à sua escrita a dinâmica moderna do deslocamento, não como negação de um pertencimento local, regional ou nacional, mas como reivindicação de um pertencimento mais amplo, de maior mobilidade e alcance, em que as contribuições dos vários espaços culturais percorridos sejam somados, compreendidos e, talvez, harmonizados em gestos futuros. Tal qual o Marinheiro, do conto “A sombra da mangueira”, nós leitores, somos convidados a seguir viagem:

– Nunca passaremos para a outra margem. Não existe outra margem.

O Marinheiro riu-se. Não havia maldade no riso dele:

– Claro que existe. Existe o rio, e existe outra margem. Todos os rios têm duas margens. Isso significa que temos de atravessá-lo e alcançar o lado de lá.

– Temos?!

– Temos! Se o rio está ali é para que o atravessemos.²³

22 José Eduardo Agualusa, *A pátria é um percurso*, Lisboa, 2002, página 8.

23 José Eduardo Agualusa, *O livro dos camaleões*, Lisboa, Quetzal, 2015, página 21.

As constantes viagens textuais empreendidas pelo autor valem-se das vantagens do transitório e do estranhamento. Ao contrário de uma compreensão cultural pautada pela diferença, ou seja, pelo que nos afasta do outro e é tomado como certeza, Agualusa expõe uma compreensão relacional, isto é, pelo que, comparativamente, nos aproxima, demonstrando fusões, apropriações e, como não pode deixar de ser, negações, em processos contínuos de interpretação de Angola e, por extensão, do continente africano. Fazendo nossas as palavras de Homi Bhabha, em alusão à afirmação de Fanon acerca da necessidade da viagem para a criação de um eu finalmente livre, podemos dizer que:

Mais uma vez, é o desejo de reconhecimento, “de outro lugar e de outra coisa”, que leva a experiência da história *além* da hipótese instrumental. Mais uma vez é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há o retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração.²⁴

Nós, leitores, também passageiros em trânsito, seguimos 495 tentando conhecer as trilhas apresentadas pelo autor, trilhas que partem ou convergem de/em um caminho para África, não como um destino dado e imutável, mas como um processo de conhecimento e apropriação.

–Vai dar onde, a estrada?²⁵

24 Homi Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, página 29.

25 José Eduardo Agualusa, *Passageiros em trânsito*, Lisboa, 2008, página 164.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo, *Dom Nicolau Água Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis*, Lisboa, Vega, 1990.

_____, *Coração dos bosques*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1991.

_____, *Fronteiras perdidas: contos para viajar*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.

_____, A pátria é um percurso. Em: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXII / N. 824, Lisboa, 1 a 14 de maio de 2002, pp. 6-8.

_____, *Passageiros em trânsito: novos contos para viajar*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.

_____, *O livro dos camaleões*, Lisboa, Quetzal, 2015.

_____, *Catálogo de sombras*, Lisboa, Quetzal, 2017.

_____, *A educação sentimental dos pássaros: onze contos sobre anjos, demônios e outras pessoas quase normais*, Lisboa, Quetzal, 2018.

BHABHA, Homi K, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia, *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.

496 FONSECA, Ana Maria, A invenção do futuro: (Re)escritas do passado nos contos de José Eduardo Agualusa, Em: BRUGIONI, Elena *et al*, *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*, V. N. de Famalicão, Ed. Húmus, 2012.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

_____, *Cultura e representação*, Rio de Janeiro, Ed. PUCRio; Apicuri, 2016.

HISSA, Cassio Eduardo Viana, *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

_____, *Uma teoria da adaptação*, Florianópolis, Ed. UFSC, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2014.

La noche de Tlateloco e 1968, o ano que não terminou

Livia Reis

1. Introdução

Esse texto tem um caráter de homenagem. Há três anos celebramos o aniversário de 50 anos de 1968, ano emblemático, que marcou a história, a política, os hábitos sociais, a cultura, a música, a literatura do século XX, em todo o mundo. De Paris ao Rio de Janeiro, de São Francisco à Cidade do México, de Washington a Praga. Neste ano sem igual, os movimentos contestatórios da juventude se alastraram pelo mundo, trazendo propostas reivindicatórias de caráter universal, que se configuram, simultaneamente como reivindicações regionais, cujo foco recai nas especificidades e no quadro político nacional dos diferentes países que foram palco das manifestações. De comum, somente o desejo de mudar o mundo as estruturas que dominavam a vida política e na sociedade.

497

A imprensa, a mídia, as redes sociais, e também a produção literária em particular, está vivendo um rico momento de recuperação da memória histórica do ano de 1968. Inúmeras publicações, eventos e seminários aconteceram pelo mundo, trazendo para o conhecimento das novas gerações, histórias e análises, a partir de uma infinidade de pontos de vista, com o objetivo de contar e lembrar a revolução protagonizada pela juventude, naquela que ficou conhecida por primavera de 68 em Paris e entre nós, como de 1968, a ano que não acabou, título de umas das obras que trazemos à luz neste texto.

Este ensaio apresenta uma leitura e, em certa medida, um resgate de duas obras, cujo tema central são os episódios de 68. A

primeira, *La noche de Tlateloco*, de Elena Poniatovska, é o testemunho e a história oral de testemunhas que viveram os dramáticos acontecimentos da revolta estudantil ocorrida na Cidade do México, em 1968, às vésperas das Olimpíadas, que foram celebradas naquela cidade. A obra de Poniatovska foi publicada ainda no calor dos eventos, em 1971.

A outra obra que queremos trazer ao foco de nossa leitura é *1968, o ano que não acabou*, de Zuenir Ventura, romance/reportagem que conta os eventos ocorridos no Rio de Janeiro, ao longo do ano em que, segundo o autor, “o mundo pegou fogo” O livro de Zuenir foi publicado em 1988, ou seja, 20 anos depois do emblemático ano. De gêneros distintos, e recuperando histórias diversas, ambos resgatam os eventos que ocorreram no Brasil e no México naquele ano simbólico que, como no título da obra de Zuenir Ventura, parece que não terminou.

2. Memória e contexto

498 Um dos fenômenos a que temos assistido, neste fim/início de século, tem sido a emergência da recuperação da memória como estratégia política e cultural. Esta volta ao passado, contrasta radicalmente com o característico olhar para o futuro que permeia, desde as vanguardas, a vida e a produção cultural do século XX e XXI.

Em muitos aspectos da vida cotidiana e cultural percebemos um forte movimento de resgate do passado a serviço da construção do presente. Em todo o mundo, na América Latina e, particularmente, no Brasil de hoje, não são poucos nem isolados os movimentos de recuperação do patrimônio histórico nacional. O resgate do patrimônio, material ou imaterial, foi um processo um tanto tardio em nosso continente, mas esta onda do memorialismo que tem assaltado nossa cultura diária, de uma certa forma, tem colaborado para a formação de uma nova cultura, baseada no resgate da memória e na construção de arquivos, seja através elementos do patrimônio histórico mate-

rial, prédios e cidades restauradas, seja na recuperação e celebração efemérides, seja através da produção cinematográfica, midiática e de TV e, no caso de nossa área de estudos, na quantidade de obras dedicadas ao resgate da memória. A síndrome do memorialismo, segundo palavras de Andreas Huyssen, que se alastra por todos os campos da vida cultural, também se faz notar no campo da produção literária, tema que nos interessa tratar neste ensaio.

Nunca se publicou tantas novelas históricas, tantas narrativas da memória, confissões, diários, biografias, autobiografias, autoficção e testemunhos como hoje. No Brasil, com o distanciamento temporal, o tema da ditadura voltou ao mercado com inúmeras novas obras, seminários, debates e publicações.

Em grandes livrarias, mundo afora, encontramos setores especializados em romances históricos, que se tornaram um gênero a parte. Também as narrativas de autoficção, fenômeno mais recente se multiplicam. Sem dúvida, no caso da América Latina, paralelamente às questões de mercado, o que está em jogo é o resgate da memória em sociedades pós-ditatoriais. Este debate, que toma conta do cenário cultural, vem carregado de outro tipo de questões, que apontam para problemas de violação de direitos humanos, de justiça e responsabilidade coletiva, colocando no palco de discussão estratégias de memória, esquecimento e trauma, neste caso, resultados das ditaduras.

Compreender a década de 60 é essencial para qualquer tentativa de análise dos fenômenos políticos e culturais da atualidade. A conjunção de fatos e ações, que se desenvolveram naquela década, colocou no palco novos atores em papéis inéditos na história recente. Desde o início do século, a revolução mexicana já havia trazido ao cenário mundial protagonistas que desestabilizaram o modelo eurocêntrico, oligárquico, branco e patriarcal, pois se fundava na articulação de índios e mestiços, não apenas como soldados, mas também como líderes do movimento.

Décadas depois, foi o triunfo da Revolução Cubana que representou o impulso inicial em direção à emergência do sujeito subalterno no contexto pós-colonial, não europeu. Segundo o manifesto do grupo latino-americano de estudos subalternos, “La relectura que hizo Roberto Fernández Retamar de Franz Fanon y del discurso nacional en su ensayo *Calibán* es un ejemplo de una nueva conceptualización de la historia y de la identidad Latinoamericana”¹. A reflexão de Retamar influenciou os escritores do *boom*, como García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, além de ter tido grande impacto sobre cientistas sociais e políticos, porque vislumbrava a viabilidade de mudanças nos modelos econômicos e sociais que, teoricamente, romperiam com os sistemas dominantes, dando abertura para a emergência dos sujeitos subalternos.

500 A Revolução Cubana também inspirou, em todo o continente, práticas culturais e políticas que, insatisfeitas com as estratégias de representação que sempre privilegiaram as elites, agora podiam voltar-se às massas trabalhadoras. No Brasil, alguns destes frutos foram o “cinema novo” de Gláuber Rocha e vários grupos de teatro estudantil, com destaque para o grupo que se tornou conhecido como Teatro do Oprimido, liderado por Augusto Boal e o grupo Oficina de José Celso Martínez Correa, ambos revolucionários no seu entendimento da dramaturgia e sua relação com a sociedade.

Contemporâneos aos grupos de teatro brasileiros, no Chile e por toda a América Hispânica, surgiam movimentos poéticos/musicais, como a *nueva trova*, personificada na emblemática figura de Violeta Parra e a música de protesto, que se popularizava em diferentes regiões, nas vozes emblemáticas como Vitor Jara, Quilapayun, Inti Ilimani, Daniel Viglietti e Mercedes Sosa, entre outros.

Neste cenário propício, emergem os jovens estudantes como atores políticos no cenário mundial, disputando a hegemonia que,

¹ Andreas, Huyssen, *La cultura de la memoria*, Santiago de Chile, Edição, n. 18, 1998, p.89.

até então, se mantivera nas mãos dos partidos tradicionais de direita ou de esquerda. Quase simultaneamente, em 1968, na Europa, nos EUA e em diferentes países da América Latina, eles ganham as ruas, impondo novas formas de prática cultural, o que acaba por redundar em uma grande onda que inclui, desde a música de protesto, ao feminismo, à contracultura e à explosão do rock-'n'-roll, como fenômenos de massa. Toda essa revolução nos hábitos e nas estruturas socioculturais das sociedades na América Latina tem como pano de fundo político um continente que ao mesmo tempo em que se inspira nas conquistas do socialismo cubano, por outro, vive um sem número de ditaduras de direita que se alastram de norte a sul.

No campo de criação literária, na América Latina, assiste-se à emergência de formas de representação não canônicas: testemunhos, documentários, autobiografia e histórias íntimas e autoficção. À diferença dos escritores do boom, que falavam “pela América Latina”, os sujeitos subalternos assumem a construção textual como sujeitos e objetos de seu texto e de sua história.

Essa mudança radical, proporcionada pelas condições históricas que, na década de 60, aliada à introdução na América Latina dos conceitos do pós-estruturalismo francês, do marxismo gramsciano, da escola de Frankfurt e, pouco mais tarde, os avanços dos estudos culturais da Escola de Birmingham, dirigida pelo jamaicano Stuart Hall, fizeram com que, “os latino-americanos começaram a criticar a persistência de sistemas coloniais e neo-coloniais, na representação da América Latina”, como comentava Rama.

O campo intelectual que se conformou na América Latina mudou o rumo do projeto criador do continente, na medida em que as novas práticas culturais vigentes, permitiram, de forma inédita, a conquista da voz, do espaço letrado e da representação aos subalternos, mulheres, homossexuais e prisioneiros políticos entre outros.

No espaço híbrido entre o documental, o histórico e o ficcional e o contexto sócio-cultural da época, propiciam o surgimento de um

grande número de narrativas baseadas na memória, produzidas no Brasil, na Argentina, no Chile, no México, que vieram a público a partir dos anos 70, sobretudo, depois da volta dos exilados e início da redemocratização dos anos 80 e 90.

Das margens do cânone tradicional, e incluídas no novo modelo que surge a partir das abordagens atribuídas aos estudos culturais, a literatura testemunho surge como uma vigorosa forma de falar do continente, sem dúvida uma maneira alternativa que ao contar reconstrói a memória.

3. *La noche de Tlateloco*

Tlateloco era o nome de uma tribo indígena da região em que hoje se encontra o México e também o nome de um bairro histórico na Cidade do México. *La noche de Tlateloco*, é uma obra de autoria de Elena Poniatowska, escritora e ativista mexicana, de origem francesa, que conta a história do massacre vivido na noite de 2 de outubro de 1968. Através de relatos de informantes, personagens reais, sobreviventes dos eventos repressivos, a tragédia, atribuída ao exército e à polícia, aconteceu 10 dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos, na Praça Três Poderes, ao lado dos monumentos históricos astecas que já haviam sido testemunhas de outros massacres, na época da conquista e da colonização do México.

502

Aproveitando-se da repercussão internacional trazida pelas Olimpíadas, diferentes movimentos sociais, sobretudo de estudantes, que já vinham se organizando nos meses anteriores, muito inspirados pelos movimentos de maio de 1968, resolvem marchar em praça pública clamando por liberdade e justiça.

A obra recolhe os testemunhos diretos, de inúmeros informantes que contam, de forma fragmentada, a partir de seus pontos de vista, os acontecimentos que ocorreram na Cidade do México entre julho e dezembro de 1968. O relato tem como subtítulo, testemunhos de história oral, ou seja, se vincula ao gênero testemunho, ainda que

seja para contar uma história coletiva², com múltiplos pontos de vista e por inúmeros narradores. A autora, como esclarece em seu livro, começou a recolher depoimentos de testemunhas e atores do massacre ocorrido na Praça dos Três Poderes, na Cidade do México, poucos dias depois do dramático episódio.

O livro, publicado em 1971, ainda no calor dos acontecimentos de outubro de 1968, tem nas primeiras páginas uma seleção de fotos de pessoas e de cenas, que serão relatadas ao longo das duas partes em que está organizada a obra, que se completa com uma mescla de testemunhos de estudantes, principais protagonistas do episódio, familiares, líderes estudantis de diferentes correntes que apoiavam o movimento reivindicatório, setores do movimento sindical, polícias, militares, militantes presos e fragmentos de notícias de jornal. Enfim, informantes de diferentes espectros políticos/ideológicos, compoem uma grande construção polifônica de estilos e vozes e interpretações.

En *La noche de Tlatelolco* incluí cachitos, como en un mosaico de voces, pero no una entrevista completa. Así fue saliendo, porque todo el mundo repetía más o menos lo mismo. Entonces yo escogía de cada uno el fragmento que me parecía más significativo, más poderoso, más fuerte. Pero no fue una cosa ni pensada ni nada, fue una cosa instintiva.³

503

A primeira parte, intitulada *Ganar la calle*, após uma pequena apresentação assinada pela própria escritora/ compiladora/organizadora, segue os testemunhos de como se formaram ou se construíram as condições políticas e o contexto geral das reivindicações dos diferentes segmentos estudantis que ganharam as ruas para protestar.

² A maioria dos testemunhos que se tornaram canônicos na América Latina são relatos pessoais e não coletivos, como são os relatos de Rigoberta Menchu, *Me llamo Rigoberta Menchú, así me nació la conciencia* ou de Domitila Barrios, *Si me permiten hablar*.

³ Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1997, p.158

A complexidade do movimento que, embora unificado, trazia em seu bojo distintas correntes, com reivindicações oriundas de diferentes setores, é relatada através dos testemunhos verbais, entremeados por frases e jargões usados como grito de guerra nas ruas, durante as manifestações. Nesta primeira parte conhecemos o nascimento e a consolidação do movimento, o contexto político mexicano da época, e o entusiasmo estudantil que, neste ano de 1968, encontrava ecos e reverberações de outras revoltas estudantis que se repetiam por todo o mundo. Entendemos também as diferentes facetas do movimento, suas relações, conflitos geracionais e com as forças policiais. O texto de Poniatowska, que abre o testemunho, funciona como uma espécie de esclarecimento do que virá em seguida e está contagiado pela atmosfera de otimismo que exala em muitos depoimentos.

Son muchos. Vienen a pie. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo em la manifestación com la misma alegría com que hace unos días iban a la feria...Las Lomas, se remontan a la sierra, los bosques, las montañas... toda la Plaza de la Constitución está iluminada; constelada con millares de cempazúchitl, millares de veladoras; los muchachos están en el corazón de una naranja, son el estallido más alto del fuego de artificio, ¿no que México era triste? Yo lo veo alegre, qué loca alegría; suben por Cinco de Mayo, Juárez, cuántos aplausos, la Reforma, se les unen trescientas mil personas que nadie acarrea, Melchor Ocampo, Las Lomas, se remontan a la sierra, los bosques, las montañas, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad..⁴

ÚNETE PUEBLO, NO NOS ABANDONES, ÚNETE PUEBLO, PUEBLO NO NOS ABANDONES, ÚNETE PUEBLO. (Mantas em la manifestación del agosto de 1968).⁵

4 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1997, p.13.

5 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA,

Ao longo da primeira parte da obra, os depoimentos que sucedem, trazem os nomes dos narradores, seu papel e seu envolvimento com o movimento, ou seja, cada trecho narrado carrega um nome próprio, que indica sua autoria e sua vinculação ao movimento: “Roberta Avedaño Martínez. Tita, delegada de la Facultad de Leyes, Rodolfo Echeverría, miembro del PC, preso en Lecumberri, Alfonso Salinas Moya, de la Escuela de Odontología, Gilberto Guevara Niebla, del CNH”, além de trechos de artigos publicados em jornais da época e reflexões de autores conhecidos, como o de Carlos Monsivais.

Despolitizar no es únicamente volver la tarea de la administración de un país asunto mágico y sexenal, resuelto a través de una pura deliberación íntima: también despolitizar es privar de signos morales, de posibilidad de indignación a una sociedad. Es aniquilar la vida moral como asunto de todos y reducirla al nivel de problema de cada quien: es decir, la muerte de la moral social y el estímulo a la moralidad pequeñoburguesa, hecha de la necesidad de prohibir, nunca, como en el caso de la verdadera moral, de la capacidad de elegir.⁶

Esta postura, vincula e compromete os informantes com o texto que está sendo produzido e, ao mesmo tempo, empresta mais realismo aos acontecimentos e dá voz a diferentes pontos de vista que ajudam ao leitor a compor a história, como um concerto de vozes múltiplas, um mosaico de falas que contam suas histórias.

505

A segunda parte tem o mesmo nome do livro, *La noche de Tlatelolco*, e narra o massacre de 2 de outubro de 1968. Com tintas fortes, descreve as mortes, o medo e o terror que se espalhou na Plaza de Tres Culturas, ela mesma espaço histórico de massacres ancestrais. O tom das narrativas é completamente distinto da primeira parte, quando o entusiasmo pelas lutas e a esperança nas mudanças, dão lugar à incompreensão diante do horror, à revolta, à denúncia e

1997, p.11.

⁶ Carlos Monsivais, *La Cultura en México*, México, Editora, 1968, p.145.

a falta de perspectiva política após tamanho descalabro. A memória da violência está acompanhada da história do movimento estudantil e da história de uma país que, às vésperas dos jogos olímpicos desejava forjar uma imagem positiva, o que acabou não acontecendo. A segunda parte traz uma epígrafe retirada do jornal El Día, de 8 de outubro de 1968:

Es necesario dejar constância de nuestro indignado assombro por esa noche de Tlateloco que presidieron la barbárie, el primitivismo, el ódio y los más siniestros impulsos. Francisco Martinez, Hacia donde va nuestro país?.⁷

O livro, composto de múltiplas linguagens, segue com um poema de Rosario Castellanos, *Memorial de Tlateloco* e um comentário sobre os acontecimentos e sobre o modo de produção da obra, escritos pela própria Elena Poniatovska, e são como uma pausa que antecede os depoimentos que irão tentar verbalizar a barbárie,

La oscuridad engendra la violéncia
y la violéncia pide oscuridad
para cuajar el crimen.

Por eso el dos de octubre aguardo hasta la noche
Para que nadie viera la mano que empuñaba
El arma, sino sólo su efecto de relámpago.⁸

A autora se identifica com apenas com suas iniciais EP para entregar alguns esclarecimentos sobre o modo de produção do livro, sobre a coleta dos depoimentos que serão apresentados de forma fragmentada, ajudando ao que o leitor que irá juntando os fragmentos da narrativa, na tentativa de compreender os acontecimentos e os dramas do episódio real. Na apresentação da segunda

7 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1997, p.161.

8 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1971, p.163,164.

parte da obra, a tragédia e a denúncia estão presentes nas intenções da autora que, em um esforço de mediação com seus leitores, tenta explicar o inexplicável, falar do indizível, antes mesmo da leitura dos testemunhos.

En su mayoría estos testimonios fueron recogidos en octubre y en noviembre de 1968. Los estudiantes presos dieron los suyos en el curso de los dos años siguientes. Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus «aceleradas», su ingenuidad, su confianza. Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber accedido a hablar. El dolor es un acto absolutamente solitario. Hablar de él resulta casi intolerable; indagar, horadar, tiene sabor de insolencia. Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido —un animal a quien le extraen las entrañas— dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte del hijo. Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco.⁹

507

Antes do mosaico de vozes tomarem conta da narração, o texto é enriquecido com as principais manchetes dos jornais mexicanos do dia seguinte ao massacre. É interessante perceber a manipulação e as diferentes versões da história pelos jornais, de acordo com sua linha editorial e ideológica.

9 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1997, p. 164.

EXCÉLSIOR:

Recio Combate al Dispersar el Ejército un mitin de Huelguistas. 20 Muertos, 75 Heridos, 400 Presos. Fernando M. Garza, director de Prensa de la Presidencia de la República.

NOVEDADES:

Balacera entre Francotiradores y el Ejército en Ciudad Tlatelolco. Datos obtenidos: 25 muertos y lesionados. El Gral Hernández Toledo y 12 militares más están heridos.

EL UNIVERSAL:

Tlatelolco, Campo de Batalla. Durante Varias Horas Terroristas y Soldados Sostuvieron Rudo Combate. 29 Muertos y más de 80 Heridos en Ambos Bandos; 1 000 Detenidos.

LA PRENSA:

Muchos Muertos y Heridos; habla García Barragán. Balacera del Ejército con Estudiantes.

508

EL DÍA:

Criminal Provocación en el Mitin de Tlatelolco causó Sangriento Zafarrancho. Muertos y Heridos en Grave Choque con el Ejército en Tlatelolco: Entre los heridos están el general Hernández Toledo y otros doce militares. Un soldado falleció. El número de civiles que perdieron la vida o resultaron lesionados es todavía impreciso.

EL HERALDO:

Sangriento encuentro en Tlatelolco. 26 Muertos y 71 Heridos. Francotiradores dispararon contra el Ejército: el General Toledo lesionado.

EL SOL DE MÉXICO: (Matutino)

Manos Extrañas se Empeñan en Desprestigiar a México. El Ob-

jetivo: Frustrar los XIX Juegos. Francotiradores Abrieron Fuego contra la Tropa en Tlatelolco. Heridos un General y 11 Militares; 2 Soldados y más de 20 civiles muertos en la peor refriega

EL NACIONAL:

El Ejército tuvo que repeler a los Francotiradores: García Barragán.

OVACIONES.

Sangriento Tiroteo en la Plaza de las 3 Culturas. Decenas de Francotiradores se enfrentaron a las Tropas. Perecieron 23 personas, 52 lesionados, mil detenidos y más vehículos quemados.

La AFICIÓN.

Nutrida balacera provoca en Thatelolco un Mitín Estudiantil.¹⁰

Como se percebe na leitura das manchetes, do dia seguinte ao trágico incidente, ainda fresca, a história já começa a ser contada em muitas versões. Em claro contraponto às manchetes, EP assume a narrativa em franca defesa da versão que responsabiliza o governo e os militares pelos acontecimentos de 2 de outubro e, desta forma, conecta as duas partes do livro em uma narrativa mais linear que organiza os fragmentos dos testemunhos orais.

A autora ainda questiona as versões publicadas em alguns jornais, que culpabilizam os civis, estudantes, professores, donas de casa e a população em geral que participou da manifestação na Praça dos Três poderes. Ao longo deste, que é o seu maior trecho em toda a obra, quase 6 páginas, Poniatowska, introduz alguns relatos, de denúncia, que são incorporados ao seu texto e que, de forma clara, conduzem o tom da segunda parte do livro, repletos de denúncias e violência.

10 Elena. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Biblioteca ERA, 1997, p.164,165,166.

A partir do massacre de 2 de outubro, muitos estudantes e líderes do movimento foram presos e o silêncio dos órgãos de imprensa, controlados pelo governo, instituiu um apagamento em torno dos eventos.

Desta forma, a reconstituição dos acontecimentos em forma de testemunho, não apenas retirou o evento do silenciamento e esquecimento como emprestou a verossimilhança, através da fala de seus atores principais.

Quizá lo más sensato sea decir que La noche de Tlatelolco es una parte sustancial de la leyenda del 68. Es sin duda el único libro del cual podemos decir semejante barbaridad. Sin La noche de Tlatelolco ni el movimiento estudiantil, ni los hechos de la Plaza de las Tres Culturas, ni la asunción colectiva de ese episodio crucial de la memoria histórica del siglo XX mexicano habrían sido los mismos. Habríamos perdido – o rescatado deficientemente – la voz original de aquellos jóvenes, y en buena medida también la voz de una década singular en la historia de México. En cuanto al 2 de octubre en concreto, sería algo así como la masacre de Guernica sin la pintura de Picasso.¹¹

510

História e memória nem sempre podem estar de acordo, mas os testemunhos são a garantia da preservação das histórias que a história não contou. Os testemunhos na América Latina têm um compromisso com a ética, para além da estética. O movimento de resgatar e de reviver que se quer esquecer, mas que é preciso ser contado, envolve sofrimento e dor. Na tênue linha entre o entre a memória e o esquecimento o papel desempenhado pelos testemunhos é fundamental para preencher os vazios deixados ou construídos pela história oficial.

11 Greco Sotelo *Literatura del 68*, México, Editorial Turner, 2007, p.240.

4. 1968, o ano que não acabou

Contar histórias fugazes do dia a dia é a tarefa dos jornais. “Esse é o destino dos diários, definidos precisamente por essa velocidade”¹² Os jornais são importantes no dia em que saem, no dia seguinte servem para tarefas menos nobres. Nos arquivos jazem à espera de pesquisadores que “imortalizem aquela origem efêmera¹³. Essa tem sido a tarefa de inúmeros escritores que têm produzido o que a crítica rotulou de novo jornalismo. Trata-se de um nome que tenta domesticar uma prática discursiva, embora frequente, ainda não canonizada e associá-la ao “*new journalism*” norte americano, consagrado por autores como Truman Capote, Norman Mailer e Tom Wolf que, por sua vez, tem como modelo Operación massacre, escrito pelo jornalista argentino Rodolfo Wash, publicado em 1956.

Wash foi o precursor desta forma de relatos jornalísticos que explodem na década de sessenta, quando nos Estados Unidos o vertiginoso ritmo das mudanças sociais e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas fizeram aflorar uma profunda insatisfação com a prática do jornalismo tradicional. O “*new journalism*” se consolida em um momento de crise, quando os acontecimentos excedem a capacidade de compreensão, e por outro lado, como uma resposta ao desgaste das formas realistas tradicionais, o que expressou Norman Mailer com a frase: a realidade já não é realista”¹⁴.

Respondendo às necessidades de uma nova época e de uma nova ordem, os testemunhos jornalísticos construíram uma poética própria que, na verdade, é uma transformação criativa do realismo social conforme as exigências da modernidade. A novidade do gênero de fronteira reside exatamente nas estratégias narrativas empregadas. Ao lado das técnicas tradicionais da reportagem que

511

12 Norma Morandini, *Catamarca*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p.11.

13 Norma Morandini, *Catamarca*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p.11.

14 Elzibieta Slodowska, *El testimonio hispano-americano*, New York, Peter Lang, 1992, p.153

incluem o uso de entrevistas com atores que relatam suas memórias dos acontecimentos, a imersão do repórter nos eventos, a deliberada subjetividade na versão dos fatos.

Os testemunhos jornalísticos empregam recursos estilísticos próprios da ficção narrativa como o ponto de vista interno, o diálogo, a saturação do texto, detalhes da vida e dos hábitos do personagem e, principalmente, uma organização e coerência interna, próprios do texto de ficção. Não é sem razão que lemos os textos como se fossem resultado da imaginação criativa dos autores, sustentado também pelo fato de que o código de leitura ao qual estamos subordinados é o da ficção. Tanto no Brasil como em outros países latino-americanos o testemunho jornalístico tem tido uma grande repercussão. Muitos jornalistas têm se debruçado na história recente de seus países, para contar as histórias que a história não contou e contribuir assim para resgatar fatos e momentos esquecidos e /ou abandonados pela historiografia oficial.

5. 1968, o ano que não terminou

512

A segunda obra que queremos olhar com mais atenção, 1968, o ano que não terminou, pode ser vinculada ao que entendemos como testemunhos jornalísticos, que contam as dobras da história, abandonada pela historiografia oficial e vinculada a um tipo de narrativa que está no entre lugar da narrativa de ficção e da narrativa testemunho.

A obra de Zuenir Ventura foi publicada pela primeira vez em 1988, ou seja, 20 anos depois dos eventos que relata. O livro é resultado de um grande trabalho de pesquisa sobre os acontecimentos e personagens que participaram dos eventos que ocorreram no Brasil naquele ano. Segundo o autor, o maio de 68 brasileiro começou dois meses antes, com o assassinato do estudante Edson Luis no restaurante Calabouço, cerca do Aeroporto Santos Drummond, no Rio de Janeiro.

Os 26 capítulos estão organizados em 4 partes, todas com nomes sugestivos e nada óbvios como “O rito de passagem”, “A luta pela rapadura”, “A Cruz contra a espada”, “Cutucando a onça”, “Um certo cheiro de pólvora”, “O Vale da insensatez”, “Terror em noite de lua” “Cai o pano” etc., os capítulos se sucedem, contando episódios que vão da gênese do movimento, passando por visões pessoais de informantes, que oferecem detalhes da conjuntura política do país, das entranhas dos movimentos estudantis, da igreja, da sociedade civil, dos militares, todos protagonista da história que lemos, como se tratasse de um romance de ficção. Seja a partir de depoimentos colhidos durante a produção do livro e/ ou da pesquisa em jornais e revistas da época, as histórias narradas passam pela escrita elegante e muitas vezes irônica do narrador.

Para muitos críticos a narrativa de Zuenir soa romântica, mais preocupada com a cultura brasileira daquele momento histórico do que com a política, principal razão de ser do ano de 68 e do próprio livro. No entanto, percebemos que ao contextualizar culturalmente no Brasil no mundo e nos acontecimentos daquele ano relacionando-os aos de outros países, a obra abandona o simples relato de eventos de um determinado período da história, para ganhar uma dimensão literária maior e mais elaborada, ao colocar sob o foco de sua atenção a história que se passava em nosso país contextualizada com o furacão mundial de 1968.

Todos os principais acontecimentos daquele ano emblemático estão narrados na obra: a passeata dos 100.000, as muitas e múltiplas organizações de esquerda e sua guerra diária nas ruas, os partidos políticos da época, o envolvimento da CIA na história da ditadura brasileira, as armações da ditadura que levaram à edição do AI 5 em 13 de dezembro daquele ano, todos são episódios que entraram para a história, na obra são relatados de maneira simples e direta, em uma linguagem que leva os leitores a sentirem-se parte dos acontecimentos, em função da intimidade que se expressa na

linguagem e na subjetividade do narrador.

Muitas vezes a obra passa a sensação de uma conversa informal e pessoal, entre amigos. Muitos dos personagens reais são tratados apenas pelo primeiro nome, provocando a proximidade do leitor. Sucesso de público e de crítica, *1968* se destaca entre as obras que tratam daquele ano, por contar a história com o sabor e as técnicas da literatura, entregando às novas gerações uma visão ao mesmo tempo ampla e pessoal e crítica de um momento em que se clamava por liberdades políticas, liberdade civil e cidadania, mas sobretudo por mudanças radicais nos hábitos e costumes da vida social e sexual ainda impregnados por uma moral conservadora:

A violência, que o Marechal Costa e Silva confessou ter sentido ao editar o AI 5, ia deixar de ser uma figura retórica. A partir do dia 13 de dezembro de 1968, ela se abateria de fato sobre a alma e a carne de toda uma geração.¹⁵

514 Como em toda a América Latina naquele período, o ano de 68 no Brasil, vivemos a repressão da ditadura que endureceu a partir da edição do AI 5, que caçou a liberdade política, instituiu a censura prévia às artes e aos meios de comunicação, prendeu, matou e exilou estudantes, políticos e trabalhadores, mas também foi um ano de uma explosão de criatividade e riqueza cultural na música, no teatro e nas artes em geral, trazendo à cena cultural personagens que ainda hoje são emblemáticos nossa história cultural, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, o teatro Opinião, o Grupo Oficina de José Celso Martinez Correia, o teatro do oprimido de Augusto Boal, a Tropicália e tantos mais....

O AI 5 jogaria o país em um período tenebroso período de silenciamento e medo, que perdurou por quase 30 anos. A obra de Zuenir resgata a política e a cultura em igual tamanho, deixando

15 Zuenir Ventura, *1968, o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1988, p.278

como legado o resgate da memória de um tempo, que não se quer viver outra vez.

Memória, história, testemunho, narrativas orais, histórias de vida nem sempre podem estar de acordo, mas os testemunhos são a garantia da preservação das histórias que a história não contou. Os testemunhos na América Latina têm um compromisso com a ética, para além da estética. O movimento de resgatar e de reviver o que se quer esquecer, mas que é preciso ser contado, envolve sofrimento e dor. Na tênue linha entre a memória e o esquecimento o papel desempenhado pelas narrativas testemunhos é fundamental para preencher os vazios deixados ou desconstruídos pela história oficial.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015. 515
- HUYSEN, Andreas. La cultura de la memoria. *Revista de Critica Cultural*, Chile, n. 18, 1998.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Biblioteca ERA, 1997.
- MORANDINI, Norma. *Catamarca*. Buenos Aires: Planeta, 1991
- REIS, Livia. *Conversas ao sul. Ensaios sobre literatura e cultura*. Niterói: EdUFF, 2009.
- RIBERI, Larissa. *La noche de Tlatelolco: literatura de testemunho, construção narrativa e representação do movimento estudantil mexicano de 1968*. *Revista Contemporanea. Dossiê História e Literatura*. Ano 3.n.4, vol 2.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. Pp. 46.
- _____. “Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes

históricas”. *Psic. Clin.* Rio de Janeiro, Vol. 20, N.1, p. 65-82, 2008.

SOTELO, Greco. “Literatura del 68”. MANTECÓN, Álvaro Vázquez (Comp.). *Memorial del 68*. Tlatelolco Centro Cultural Universitario e Universidad Nacional Autónoma de México. México: Editorial Turner, 2007.

SOLODOWSKA, Elzbieta. *El testimonio hispano-americano*. New York: Peter Lang, 1992

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

WALSH, Rodolfo. *Operación massacre*. Buenos aires: Planeta, 1996.

“Bem que eu me lembro”: o realce de Gil

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes

Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria

Que o mundo masculino tudo me daria

Do que eu quisesse ter¹

O ano era 1979. Não obstante a inflexibilidade da política internacional durante a vigência da Guerra Fria, a lógica bipolar já não imperava na esfera econômica da década de 1970. Diante do processo de integração europeia e do rápido desenvolvimento tecnológico japonês, a China sob Deng Xiaoping inaugura em 1979 uma política de abertura econômica e diplomática que resultaria na emergência do país como grande potência nos anos seguintes².

Ao mesmo tempo, em movimento aparentemente contrário à modernização em curso em outras partes do globo, uma revolução fundamentalista no Irã alçou o xiitismo de Aiatolá Khomeini ao poder e alterou o equilíbrio no Oriente Médio. Tal evento provocou o segundo choque do petróleo e realçou a força do cartel da OPEP em detrimento das nações industrializadas e da economia mundial como um todo³. A resposta dos Estados Unidos à crise gerada tanto em seu território como no exterior baseou-se em draconiana alta na taxa de juros, o que reorientaria os fluxos financeiros globais para o país em

517

1 Gilberto Gil, Super-Homem- a canção. In: Carlos Rennó, *Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 266.

2 Felipe Moraes. *Traição ou tradição? Trump, populismo e a ordem internacional em xeque*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2019, p. 66-69.

3 Felipe Moraes e Adriana Basílio, *Uma ameaça chamada Venezuela*, Rio de Janeiro, Insight Inteligência, 2012, p. 78-88.

questão, além de reestruturar seu parque industrial, enquanto levava à disparada da dívida externa dos países em desenvolvimento⁴.

Por fim, a decisão da União Soviética de invadir o Afeganistão, na véspera do Natal, encerrava a *détente*, longo e frágil período de cooperação e estabilidade estratégica entre Washington e Moscou, o que contribuiria para o recrudescimento das rivalidades entre as duas superpotências da Guerra Fria na nova década que se iniciava, até a dissolução, em 1991, do império soviético.

No âmbito doméstico brasileiro, a televisão ainda era o principal meio de comunicação de massa⁵ e a emissora Globo, além das telenovelas de sucesso, começava a produzir e a apresentar as Séries Brasileiras, dentre elas, *Malu Mulher*⁶.

O papel título colocava em cena “a história de uma mulher que se divorciava, enfrentava a vida, os preconceitos e a hipocrisia da sociedade, como exemplo de uma nova mulher”⁷.

Consagrada pela crítica, *Malu Mulher* marcou profundamente toda uma geração de jovens que, como eu mesma, viam espelhadas na “telinha”, paralelamente à questão central da emancipação feminina, outros aspectos sociais inerentes a um país com altos níveis de analfabetismo e iletrismo:

Malu defende grupos vítimas de preconceito (homossexuais, negros, deficientes) e denuncia as desigualdades sociais, muitas vezes por intermédio de personagens como as empregadas domésticas⁸.

4 Jeffrey A. Frieden, *Capitalismo global: história econômica e política do século XX*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008. [s/p]

5 Sérgio Mattos, *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história*. Salvador, A TARDE S/A, 1990, p. 22.

6 Sérgio Mattos, *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história*. Salvador, A TARDE S/A, 1990, p. 46.

7 Nelson Motta, [coluna de Nelson Motta em *Jornal da Globo*]: “‘*Malu Mulher*’, série que fez história na TV brasileira, completa 40 anos”. Exibição em 31 de maio de 2019. *Jornal da Globo*.

8 Heloísa Buarque Almeida, *Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de ‘Malu Mulher’*. Revista brasileira de Ciências Sociais –

Tema de abertura de *Malu Mulher, Começar de novo*⁹, composta por Ivan Lins e Vítor Martins, sintetizava com precisão a história da protagonista, que se rebela contra o jugo masculino, na figura do marido, sobre a mulher. Interpretada por Simone, obteve sucesso imediato tornando-se um marco da MPB.

Aparentemente contraditória em relação a tais reflexões, *Super-Homem – a canção* também questiona o machismo, trazendo à luz da discussão, o tema da androginia:

Que nada,
 Minha porção mulher, que até então se resguardara
 É a melhor porção que trago em mim agora
 É que me faz viver¹⁰

De fato, à época, a polêmica em torno desse assunto atraía a atenção do compositor, como ele comenta em *Gilberto Gil: todas as letras*¹¹:

Muita gente confundia essa música com apologia ao homossexualismo¹², e ela é o contrário. [...] me interessava revelar esse imbricamento entre homem e mulher, o feminino como complementação do masculino e vice-versa, masculino e feminino como duas qualidades essenciais ao ser humano. Eu tinha feito “Pai e Mãe” antes [...]. Em “Super-Homem – a canção”, a ideia central é a de que pai é mãe, ou seja, todo homem é mulher (e toda mulher é homem).

519

vol.27, jun./ 2012, n° 79, p.3.

9 Ivan Lins e Vítor Martins. *Começar de novo*. 1979.

10 Gilberto Gil, *Super-Homem – a canção*. In: Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 266.

11 Gilberto Gil, *Super-Homem – a canção*. In: Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 263.

12 É importante lembrar que é só em 1993 que a OMS (Organização Mundial de Saúde) retira da lista internacional de doenças o termo “homossexualismo”. (Dhiego Maia, In: Folha Uol, maio/2020)

Retomando, no entanto, ambas as letras – e relacionando-as, seja com o seriado *Malu Mulher*, para o qual, como citado anteriormente, *Começar de novo* foi escrita especialmente; seja com *Super-Homem – o filme*, que trouxe a inspiração a Gil para produzir *Super-Homem – a canção* –, podemos perceber a composição em palimpsesto de que dão provas, apontando para debates mais profundos do que os declarados na superfície dos textos.

As cenas violentas do primeiro episódio de *Malu Mulher* mostram agressões físicas e verbais durante a briga do casal Malu e Pedro Henrique provocada pela traição deste e justificada, segundo ele, por razões “biológicas”.

Diante de tal declaração, a personagem feminina, tomada de força e coragem – viris –, *vira a mesa, vira o barco, se machuca, se socorre e sobrevive* deixando para trás o *fantasma da fera-macho* que a assombrava e agredia, quer com palavras, quer fisicamente, através do *esquecimento*.

Enquanto isso, Gil¹³ expunha, de forma muito suave, numa música com “cadência descansada, escorrida”, seu pesar:

520

Quem dera

Pudesse todo homem compreender, oh mãe, quem dera

Ser o verão o apogeu da primavera

E só por ela ser¹⁴

Em entrevista publicada em *GiLuminoso – A Po.Ética do ser*¹⁵, o compositor de *Super-Homem – a canção*¹⁶, afirmando nunca ter sido “um homem machão”, declara ter sido influenciado pelo

13 Gilberto Gil, *Super-Homem- a canção*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.266-267.

14 Gilberto Gil, *Super-Homem- a canção*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 266.

15 Gilberto Gil, In: Bené Fonteneles e Gilberto Gil, *A Po.Ética do ser*, Brasília: UNB, 1999, Apud RENNÓ, 2003, p.268.

16 Gilberto Gil, *Super-Homem- a canção*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.268.

“mundo cultural e vivencial, os companheiros, a família” de Caetano Veloso, e acrescenta:

O mundo que aprendi com ele [Caetano] foi de uma arte e uma cultura mais doce, o mundo da ternura e leveza. Fui naquela fronteira lá do “homem-homem”, de que eu tinha me aproximado na adolescência. Mas nunca tinha caído nela.

E foi justamente a narrativa de *Super-Homem – o filme*, principalmente, a da cena em que a namorada do Super-Homem morre e ele, para salvá-la, volta o movimento de rotação da Terra, “com aquela capacidade extraordinária do Caetano de narrar um filme com todos os detalhes”¹⁷, que levou Gil a compor *Super-Homem – a canção*.

O Super-Homem é o homem socialista, democrático, além da alienação, além da neurose, além da carência, feito enfim à imagem e semelhança dos deuses. Além da “ilusão de que o mundo masculino tudo nos daria”. Este Super-Homem é – no disco de Gil – o orixá Logunedé [...] Logunedé, seis meses do ano, homem e caçador, como Oxóssi, seu pai, seis meses, mulher aquática e pescadora, a síntese dos contrários, a alquimia dos opostos, o Orixá da Dialética!¹⁸

521

Decididamente, nos anos de chumbo, era preciso estar “aten-to e forte”¹⁹ e raspar sempre a camada superficial dos textos para encontrar os sentidos mais profundos das palavras...

Bem que eu me lembro
Da gente sentado ali
Na grama do aterro, sob o Sol

17 Gilberto Gil, *Super-Homem – a canção*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.267.

18 Paulo Leminski, In: *Antonio Risério, Gilberto Gil – Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982, p. 204.

19 Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Divino, maravilhoso*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.110.

Ob-observando hipócritas

Disfarçados, rondando ao redor²⁰

Toda a conjuntura ora apontada, na esfera nacional ou internacional, de teor político, social ou cultural, aliada ao vazio existencial pós-faculdade de Letras me levavam a questionamentos sobre o presente e o futuro.

É importante lembrar que, em 15 de março de 1979, o general João Batista Figueiredo tinha se tornado presidente da República pelo colégio eleitoral, assegurando a continuidade do processo de abertura política iniciado com o presidente Ernesto Geisel.

O governo Figueiredo inaugurava um período de grave crise econômica e social, que, em grande medida, levaria mais de uma década para ser solucionada. Por um lado, na esfera doméstica, Figueiredo herdou os altos custos da política econômica expansionista de Geisel; por outro, a conjuntura internacional não era alentadora, devido aos choques do petróleo, aos quais viria se somar a crise da dívida externa da América Latina. Essas questões formam a chamada “década perdida”, que, no Brasil, foi marcada pela explosão da dívida externa, pela disparada da inflação aos maiores níveis da história nacional até então, e pelo colapso das políticas públicas, com o aumento expressivo da criminalidade, do desemprego, da fome e da miséria²¹.

O Brasil de Figueiredo aproximou-se de forma irresistível da imagem criada por Bacha do reino de Belíndia²², país imaginário, perpetuador de graves assimetrias sociais, que admitia, dentro de seu território, a divisão entre aqueles que possuíam um padrão de vida

20 Gilberto Gil, *Não chore mais*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.243.

21 Fabio Gianbiagi, *Economia Brasileira Contemporânea: 1945-2010*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2011.

22 Edmar Bacha, In: *Miriam Leitão, Economista Edmar Bacha é imortal da ABL*. Globo News, Entrevista (gravada)

comparável ao de lugares ricos, como a Bélgica, e os que enfrentavam condições muito duras, típicas de lugares pobres, como a Índia.

É nesse contexto que as primeiras greves dos operários contra o arrocho salarial da ditadura foram realizadas bem como, mais tarde, outros movimentos de alcance nacional, pressionando pela abertura política.

Mas, no rádio, na televisão, no toca-discos, ou no gravador de fita cassete, Gil²³ incentivava a buscarmos a beleza, a leveza e a felicidade:

Realce, realce, quanto mais purpurina melhor!
 Realce, realce,
 Com a cor do veludo
 Com amor, com tudo
 De real teor de beleza

Também na televisão, a novela “Dancin’ Days”²⁴ trouxera para dentro de nossas casas, desde 1978, todo o brilho e a alegria dos embalos nas *discothèques*, metáfora da liberdade política anunciada.

523

Abra suas asas
 Solte suas feras
 Caia na gandaia
 Entre nessa festa²⁵

De fato, havia, talvez, uma luz no final do túnel. Seria real?
 Desde o AI-5, em 1968, muitos políticos, ativistas, intelectuais

23 Gilberto Gil Realce, In: Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.263.

24 Gilberto Braga, *Dancin’Days*, Direção Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo, Globo, Rio de Janeiro, 10/07/1978 a 27/01/1979.

25 Nelson Motta e Rubens Barra. *Dancin’Days*, Rio de Janeiro, Som Livre Edições Musicais Ltda, 1978.

e artistas precisaram sair do país em função do recrudescimento da violência de Estado contra seus próprios cidadãos. Figuras que se tornariam proeminentes no cenário político brasileiro da Nova República foram exiladas durante aquele período, como Aloysio Nunes Ferreira, Herbert José de Sousa, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Gabeira, Leonel Brizola, Luís Carlos Prestes, Miguel Arraes, Francisco Julião, José Dirceu, José Serra e Plínio de Arruda Sampaio. Do mesmo modo, artistas já amplamente conhecidos como, Chico Buarque e Nara Leão, bem como Caetano Veloso e Gilberto Gil não tiveram escolha senão deixar o Brasil.

Amigos presos

Amigos sumindo assim

Pra nunca mais

Tais recordações

Retratos do mal em si

Melhor é deixar pra trás²⁶

524

A partir do governo Geisel, no entanto, o Brasil entrará em processo de transição “lenta, gradual e segura” rumo à democracia, o que levaria a garantias e salvaguardas até mesmo para agentes da ditadura num futuro cada vez menos distante. João Figueiredo também seguiria a mesma linha de seu predecessor, prometendo, inclusive, “prender e arrebentar” qualquer um que se opusesse a esse movimento.²⁷

Gradualmente os presos políticos foram sendo libertados e os exilados pouco a pouco puderam retornar ao país. A Lei de Anistia de 1979 serviu para dar continuidade a este processo, mas ela

26 Gilberto Gil, *Não chore mais*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.243.

27 Entretanto, na política brasileira, discurso e prática nem sempre andam juntos, ainda mais levando-se em consideração o ambiente autoritário do país na época em questão, como veremos adiante.

desagradou os movimentos de oposição que reivindicavam uma anistia “ampla, geral e irrestrita²⁸”.

Mas, para a jovem recém-saída da faculdade, a questão mais imediata – “Egoísta, eu? Alienada?” – era: o que fazer com o diploma de francês, aquela “língua morta”, brincadeira com que insistentemente me deparava a cada colégio em que tentava a sorte, propondo minha candidatura a uma vaga, via de regra, inexistente, de professora. Porque, vale lembrar, eram raros os concursos públicos. E a língua francesa, sobretudo a partir do final dos anos 70, vinha sendo bombardeada por uma série de medidas políticas que se justificariam por uma mudança significativa da sociedade brasileira ocorrida a partir dos anos quarenta:

Após a Segunda Guerra Mundial, intensifica-se a dependência econômica e cultural brasileira em relação aos Estados Unidos, aumentando a necessidade e o desejo de se aprender inglês, idioma que, gradativamente, foi ocupando o espaço no qual predominava a língua francesa. Assim, falar inglês passou a ser um anseio das populações urbanas. Paradoxalmente, o prestígio desse idioma aumentou a partir do momento em que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1961 retirava a obrigatoriedade do ensino de LE na escola básica em todo o ensino médio, e deixava a cargo dos Estados a opção pela sua inclusão nos currículos das últimas 4 séries do ensino fundamental, então com duração de 8 anos²⁹.

525

Além disso,

No que diz respeito ao ensino de LE no Brasil, a LDB de 1971 acarretou uma diminuição drástica no ensino dela no programa curricular, pois ela reduziu significativamente a carga horária semanal em 02 ou 03h ao se comparar com a Reforma Capanema

28 Renato Cancian, In: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-figueiredo-1979-1985-transicao-diretas-ja-riocentro.htm?cmpid=copiaecola>.

29 Revista HELB - <http://www.helb.org.br/index.php/linha-do-tempo/1035-1961/32-ldb-de-1961>.

que mantinha a carga horária do ensino de LE em 23h/semanais, desde a Reforma de 1931. A LDB de 1971, ao instituir o ensino para 11 anos e com isso passar [à] oferta o ensino profissionalizante, fez “muitas escolas tirarem o estudo da língua estrangeira do 1º grau, e, no segundo grau, não oferecerem mais do que 01h por semana, às vezes durante apenas um ano” (LEFFA, 1999, p. 19)³⁰.

É preciso assinalar que, a partir de 1964, isto é, após o golpe militar, o governo brasileiro estabeleceu um acordo com a *United States Agency for International Development* (USAID) com o objetivo de reorientar o sistema educacional brasileiro “à luz das necessidades do desenvolvimento capitalista internacional³¹”:

Os técnicos norte-americanos que desembarcaram no Brasil, muito mais do que preocupados com a educação brasileira, na verdade estavam preocupados em garantir a adequação do sistema de ensino aos desígnios da economia internacional, sobretudo aos interesses das grandes corporações norte-americanas. [...] Com a Lei nº 5.692 de 1971 (BRASIL, 1971), o inglês se tornou a única LE obrigatória na escola secundária, provocando o desaparecimento do ensino de francês. O ensino de LE vincula-se estritamente às determinações do mercado de trabalho, a partir da Lei 5.692 de 1971, e a educação passa a responder apenas aos anseios profissionalizantes; conseqüentemente, o inglês passa a ter sua supremacia no cenário do ensino de línguas³².

A brincadeira, portanto, tinha seu fundamento. Felizmente, no entanto, lá estava Gil a consolar:

Não, não chore mais

Não, não chore mais

30 Jonathas de Paula Chaguri, *O ensino de línguas estrangeiras com a LDB 1971*. HELB, ano 5, nº 5, 1/2011[s/p].

31 *Idem*.

32 *Ibidem*.

(menina, não chore assim)

Não, não chore mais³³

A versão de “No woman, no cry” soava, contudo, um tanto paradoxal. Mas, pensando bem...

Dez anos já haviam transcorrido desde a manhã da Quarta-Feira de Cinzas em que Gilberto Gil atravessara os portões do quartel da Vila Militar de Deodoro, no Rio de Janeiro, rumo à Bahia.

Era, então, fevereiro de 1969 e, após haver amargado dois longos meses de uma sucessão de diversos constrangimentos – ser detido, passar por três quartéis e vários interrogatórios, ter a cabeça raspada, viver em celas infectas, isolado ou junto a outros detentos -, mal podia crer que estivesse novamente livre e que poderia retomar sua vida.

Bem que eu me lembro

Da gente sentado ali

Na grama do aterro sob o céu

Ob-observando estrelas

Junto à fogueirinha de papel³⁴

Ao chegar a Salvador, no entanto, como as autoridades locais não tivessem sido informadas de que ele e seu companheiro de infortúnio, Caetano Veloso, já haviam sido liberados, foi, como ele, submetido à prisão domiciliar. Cinco meses depois, a única alternativa apresentada pelas autoridades para resolver o impasse em que Gil e Caetano se encontravam – impedimento de sair de Salvador e mesmo de trabalhar, além da obrigação de se apresentarem diariamente à Polícia Federal – foi deixar o país.

33 Gilberto Gil, *Não chore mais*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, 243.

34 Gilberto Gil, *Não chore mais*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, 243.

Gil e Caetano obtiveram a permissão para fazer dois shows para arrecadar fundos para a viagem. No entanto, era preciso dizer adeus, em uma canção, como uma espécie de catarse: “Pra você que me esqueceu...”³⁵

“Aquele abraço”, uma das mais populares músicas de Gil, composta após sair da prisão³⁶ e lançada em agosto daquele ano, quando ele já não estava no Brasil, obteve tal sucesso que proporcionou a seu compositor e intérprete um prêmio do Museu da Imagem e do Som.

Para Caetano e Gil, foram dois anos e meio de exílio em Londres. Tempo de aprendizado, para Gil, de “transformar imediatamente aquela nova situação, estranha e desconhecida, numa experiência³⁷.” Tempo de aprender inglês, de frequentar os shows, os festivais, de se especializar em música.

No retorno, em 1972, Gilberto Gil lança, *Expresso 2222* seguido por *Cidade do Salvador* (1973), *Gil e Jorge: Ogum Xangô* (1975)³⁸.

Quentar o frio

Requentar o pão

E comer com você

Os pés, de manhã, pisar o chão

Eu sei a barra de viver³⁹

528

35 Gilberto Gil, *Aquele Abraço*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.120.

36 Há diferentes versões quanto ao momento da composição de “Aquele abraço”. De acordo com o depoimento de Gil (In: *Carlos Rennó, 2003*, p.120), a canção foi escrita, em parte, na casa da mãe de Gal Costa, quando ali esteve, numa vinda ao Rio para resolver sua saída do Brasil, junto ao exército. Já no avião, de volta a Salvador, terminou de escrever a letra num guardanapo de papel e mentalizou a melodia.

37 Sergio Cohn, *Gilberto Gil*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2007, p. 87.

38 Carlos Rennó, *Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.24-25.

39 Gilberto Gil, *Não chore mais*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as*

Em 1975, inicia-se a “fase Re”, com *Refazenda*⁴⁰. *Refavela*⁴¹ será lançado em 1977, assim como *Refestança*⁴², disco que ele faz a partir do show que divide com Rita Lee.

Finalmente, em 1989, o lançamento do long-play *Realce*⁴³ não deixava dúvidas: o quarto⁴⁴ dos quatro discos que compõem “a fase Re” vinha coroar o momento em que Gilberto Gil, buscando traduzir para a canção suas reflexões sobre a filosofia taoísta, atingia o apogeu de sua individuação⁴⁵.

Resultado de “um processo profundo e ruminante”, a canção-título fora elaborada a partir do princípio central do *wu wei*, “termo chinês que significa ‘ação da não-ação’, ou a impotência que se torna potência [...]”⁴⁶:

Não se incomode
O que a gente pode pode
E o que a gente não pode
explodirá⁴⁷.

letras, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 243.

40 Gilberto Gil, *Refazenda*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.26.

41 Gilberto Gil, *Refavela*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.27.

42 Gilberto Gil, *Refestança*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.27

43 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 28.

44 passados trinta e seis anos do lançamento do álbum *Realce*, parece pertinente considerar *Refestança* como o terceiro estágio do processo de evolução em direção à individuação do artista.

45 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.264.

46 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.264.

47 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.263.

Em *Gilberto Gil – Todas as Letras*, Gil⁴⁸ traz a resposta à interpretação de alguns críticos que viram *Realce* como “uma es-corregadela na facilidade do efeito pop”:

A letra parte de um escopo geral que é falar do que, na época, eu chamava de “salário mínimo de cintilância a que têm direito todos os anônimos.” [...] Esse lado *saturday night fever* está propositalmente explicitado nos três pseudo-refrões, que funcionam para reiterar a macdonaldização da vida cotidiana nas grandes cidades, mas também para dar-lhe uma qualificação de profundidade [...] cada uma das estrofes que antecedem os “refrões” remontam ao sentido de potência contido no *wu wei*.

Gil demonstra que *Realce* foi composta “no auge da música *dis-co*, *aquela linfa*, *aquela liquefação pop depois da época rock*, *da época hippie*⁴⁹” e se justifica por seu “compromisso com a banalidade⁵⁰”:

[...] egresso de uma tradição cultural média brasileira, a da canção popular, eu me sentia parte integrante daquele fenômeno a que vim [a] me referir como a “superfície do profundo” – onde o profundo não é captado como tal e só pode ser captado como superficial porque só está na superficialidade.

530

Definindo-se como “moleque pelo amor que ele tem à causa da molecagem em si”, Gil⁵¹ afirma: “Eu sou uma pessoa cada vez mais com vontade de ser alegre. Não tenho vontade de ser triste, de fazer música triste, música passada.”

Não desespere

Quando a vida fere, fere

48 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.264.

49 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 265.

50 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 265.

51 Gilberto Gil, In: *Sergio Cohn, Gilberto Gil*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2007, p.160.

E nenhum mágico interferirá
 Se a vida fere
 Como a sensação do brilho
 De repente a gente brilhará⁵²

Na mesma entrevista concedida à *Revista Veja*, Gilberto Gil⁵³, referindo-se ao presidente Geisel, declarou que ele parecia sincero ao dizer que “achava que finalmente os brasileiros estavam preparados para assumir fatias maiores de gerência de suas próprias coisas.” Esta, dentre outras declarações, parece estar na base da acolhida, por vezes, pouco calorosa da esquerda, no retorno de Gil⁵⁴. *Não seria a falta de ler nas entrelinhas? Pois, ainda nessa mesma entrevista, referindo-se ao “mistério” que existe atrás de cada pessoa, o compositor deixa em aberto a possibilidade de tudo “estar ao contrário do que ele disse”, em dois ou três anos*⁵⁵.

As previsões de Gil normalmente não falham.

Em memorando secreto da CIA, de 1974, é relatada a reunião ocorrida em 30 de março daquele ano entre o recém-empossado presidente Ernesto Geisel, João Figueiredo – então no Serviço Nacional de Informações –, Milton Tavares de Souza e Confúcio Danton de Paula Avelino – ambos do Centro de Informações do Exército. Geisel não somente tinha conhecimento, como autorizou a manutenção da política de execução a opositores do regime militar durante sua administração. Ainda de acordo com o documento, Geisel e Figueiredo tiveram mais uma reunião dois dias depois, em

531

52 Gilberto Gil, *Realce*, In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p. 263.

53 Gilberto Gil, In: *Sergio Cohn, Gilberto Gil*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2007, p.164.

54 Gilberto Gil, In : Sheyla Castro Diniz, Denúncia política e contracultura: o show proibido de Gilberto Gil na Poli/USP (1973), *Teoria e cultura*, Juiz de Fora : UFJF, Vol 13, nº 2, 2018, p.6.

55 Gilberto Gil, In: Antonio Risério, *Gilberto Gil – Expresso 2222*. São Paulo: Corruptio, 1982, p. 211.

que foi determinado que somente “subversivos perigosos” deveriam ser mortos e que todas as execuções deveriam ser aprovadas previamente pelo general Figueiredo⁵⁶.

Já no âmbito da política internacional, a partir do governo Jimmy Carter, a política externa norte-americana passa por uma mudança de orientação, sobretudo em temas como direitos humanos, impulsionando as atividades das organizações internacionais. Com isso, exilados brasileiros denunciavam cada vez mais o regime pelas torturas, desaparecimentos e mortes, e o país começa a sofrer pressões internacionais crescentes, multilaterais e bilaterais, chegando a ser submetido a um procedimento confidencial de exame pela Comissão de Direitos humanos das Nações Unidas. Uma das últimas manobras dos militares nessa área foi, não por acaso, a eleição, em 1977, do Brasil para a referida Comissão, como estratégia para bloquear e neutralizar dentro da organização futuros monitoramentos e investigações, sob argumento de defesa da soberania nacional⁵⁷.

532

Ou seja, apesar do processo de abertura política ocorrido entre as décadas de 1970 e 1980, não somente manteve-se a violência de Estado como política oficial naquele período, como houve coordenação do próprio Palácio do Planalto para a execução de inimigos da ditadura militar brasileira.

Não teria sido esse um dos “mistérios” explicativos da presença de *Super-Homem – a canção*, no disco *Realce* ?

Para a menina recém-formada, em busca do emprego - até ali não encontrado - , a música trouxe um sentido:

56 Rubens Valente Gustavo Uribe, Chefe da CIA disse que Geisel assumiu controle sobre execuções sumárias na ditadura, *Folha de São Paulo*, 10/05/2018, [s/p].

57 Gelson Fonseca Jr., Notes on the Evolution of Brazilian Multilateral Diplomacy. *Global governance*. 17, n° 3, 2011, p. 375-397.

Quem sabe o super-homem venha nos restituir a glória

Mudando como um Deus o curso da história

Por causa da mulher⁵⁸

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloísa Buarque. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de ‘Malu Mulher’. *Revista brasileira de Ciências Sociais – vol.27, n° 79, p.3, jun 2012*. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v27n79/ao8.pdf> . Acesso em: 29/03/2021.

BRAGA, Gilberto. *Dancin’Days*. Direção Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Rio de Janeiro: Globo. Período de exibição: de 10/07/1978 a 27/01/1979. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/> . Acesso em: 01/04/2021.

CANCIAN, Renato. *Ditadura (1964/1985) – Breve história do regime militar*. Atualização: 08/03/2014. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-figueiredo-1979-1985-transicao-diretas-ja-riocentro.htm?cmpid=copiaecola> . Acesso em: 01/04/2021.

CHAGURI, Jonathas de Paula. O ensino de línguas estrangeiras com a LDB 1971. *HELB*, ano 5, n° 5, 1/2011. Disponível em: <http://www.helb.org.br/index.php/revista-helb/ano-5-no-5-12011/191-0-ensino-de-linguas-estrangeiras-com-a-ldb-1971> . Acesso em: 01/04/2021.

COHN, Sergio. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

DINIZ, Sheyla Castro. Denúncia política e contracultura: o show proibido de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). *Teoria e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, Vol 13, n° 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/13882> pdf. Acesso em: 02/04/2021

Figueiredo disse que preferia o cheiro dos cavalos. *Folha de São Paulo*. 02/11/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u10538.shtml>. Acesso em: 31/03/2021.

58 Gilberto Gil, *Super-Homem- a canção*. In: *Carlos Rennó, Gilberto Gil – todas as letras*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003, p.266.

FONSECA Jr., Gelson. Notes on the Evolution of Brazilian Multilateral Diplomacy. *Global governance*. 17, nº 3 (2011),p. 375-397. JSTOR. [PDF]. Disponível em : www.jstor.org/stable/23033753 . Acesso em: 06/04/2021.

FONTENELES, Bené e GIL, Gilberto. *A Po.Ética do ser*. Brasília: UNB, 1999.

FRIEDEN, Jeffry A. *Capitalismo global: história econômica e política do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

GIANBIAGI, Fabio (org.). *Economia brasileira contemporânea:1945-2010*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

GIL, Gilberto. Super-Homem - a canção. Intérprete: Gilberto Gil. In: Gil, Gilberto. *Realce*. Los Angeles: Westlake Audio Studios / Rio de Janeiro: Estúdios Transamérica (apenas a faixa 9), 1979, Lado A, faixa 1.

_____. Não chore mais. In: RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil – todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Realce. In: [RENNÓ, Carlos](#). *Gilberto Gil – todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, [2003](#).

_____. Super-Homem – a canção. In: RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil – Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Refestança. In: [RENNÓ, Carlos](#). *Gilberto Gil – todas as letras*. (2003)

534

KERTI, Mini. Refavela 40. Disponível em: <https://www.filmelir.com/pt/br/film/7856/refavela-40>. Acesso em: 01/04/2021.

LEITÃO, Miriam. Economista Edmar Bacha é imortal da ABL. Globo News - Míriam Leitão [s/d]

Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/globonews/globonews-miriam-leitao/v/5457121/> . Acesso em: 04/04/2021.

LINS, Ivan e MARTINS, Vitor. Começar de novo. Intérprete: Simone. In: Simone. *Pedaços*. (1979). [S/L]: EMI/Odeon. LP. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/simone/discografia> . Acesso em: 30/03/2021.

_____. Novo Tempo. Disponível em: <https://m.letras.mus.br/ivan-lins/46444/> . Acesso em: 01/04/2021.

MAIA, Dhiego. Há trinta anos OMS tirou homossexualidade de catálogo de distúrbios. Maio/2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/ha-30-anos-oms-tirou-homossexualidade-de-catalogo-de-disturbios.shtml> . Acesso em: 01/04/2021.

MATTOS, Sérgio. Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda e Empresa Editora A TARDE S/A, 1990. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/59412930/02-um-perfil-da-tv-brasileira-40-anos-de-historia> ; Acesso em: 29/03/2021.

MORAES, Felipe; BASILIO, Adriana F. Uma ameaça chamada Venezuela. *Insight Inteligência*, v. 1, Rio de Janeiro, p. 78-88, 2012.

MORAES, Felipe. Populismo no primeiro mundo: a ordem internacional liberal e a aliança transatlântica em questão. *Revista do Programa de Direito da União Europeia*: Cátedra Jean Monnet. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, n. 10, 2019. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rpdue/article/view/79967> . Acesso em: 04/04/2021.

_____. Traição ou tradição? Trump, populismo e a ordem internacional em xeque. 2019. Dissertação de mestrado – FGV CPDOC - Dissertações, Mestrado em História, Política e Bens Culturais. 171 páginas. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/28558>. Acesso em: 04/04/2021.

MOTTA, Nelson e BARRA, Rubens. *Dancin’Days*. Rio de Janeiro: Som Livre Edições Musicais Ltda. 1978. Vinil, Cassete, CD. Produção: Guto Graça Melo. Gênero: Vários. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dancin%27_Days . Acesso em: 01/04/2021.

MOTTA, Nelson. [coluna de Nelson Motta em *Jornal da Globo*]: “ ‘Malu Mulher’, série que fez história na TV brasileira, completa 40 anos”. Exibição em 31 de maio de 2019. *Jornal da Globo*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7659923/> . Acesso em: 01/04/2021.

535

NICODEMO, Thaís Lima. Ivan Lins: um “ator móvel” na MPB dos anos 70. *Revista Brasileira de Estudos da Canção* – ISSN 2238-1198 Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/Ivan%20Lins%20um%20ator%20m%C3%B3vel%20na%20MPB%20dos%20anos%201970.pdf. Acesso em: 01/04/2021.

RENNÓ, Carlos. Gilberto Gil – Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Revista HELB - História do Ensino de Línguas no Brasil. [S/L] [S/D]. Disponível em: <http://www.helb.org.br/index.php/revista-helb> . Acesso em: 01/04/2021.

RISÉRIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil – Expresso 2222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

URIBE, Rubens Valente Gustavo. Chefe da CIA disse que Geisel assumiu controle sobre execuções sumárias na ditadura. *Folha de São Paulo*. 10/05/2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/05/chefe-da-cia-disse-que-geisel-assumiou-controle-sobre-execucoes-sumarias-na-ditadura.shtml> . Acesso em: 06/04/2021.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Divino, maravilhoso. 1968. In: RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil – Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Considerações sobre o presente, o passado e o futuro do teatro brasileiro

André Dias

Por isso podemos dizer: o presente é real, ele é o que é. Mas o passado é mais do que real, ele é necessário: é impossível que não tenha sido. Quanto ao futuro, ele é somente possível: certos acontecimentos poderão se produzir¹. (Francis Wolff)

A presente reflexão nasceu da necessidade de arrancar da vida esperança. Provocado pelos desajustes do presente e pela falta de perspectivas claras de futuro, era preciso escrever para resistir e reelaborar a existência. O percurso empreendido parte do exame da grave situação sanitária e política que atravessa o Brasil, em articulação com parte da história do teatro nacional. O período histórico selecionado para a análise foi o da *Belle Époque*, que marcou a consolidação e a profissionalização do teatro em solo brasileiro. Nesse sentido, o período em questão funciona como contraponto ao tempo atual e também ilumina iniciativas artísticas contemporâneas, como a desenvolvida pela *Armazém Companhia de Teatro* em 2020, cujo mérito consiste em indicar novos caminhos possíveis para as artes cênicas no país.

537

Dezembro de 2019 marcou a descoberta de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), causador da COVID19, que em pouco mais de um ano se transformou em um problema humanitário global, com

¹ Francis Wolff. “A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro” In. Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 46.

consequências sem precedentes para a saúde, a vida, a socialização e a economia. Lado a lado do medo e das incertezas a Ciência desencadeou uma busca obstinada por respostas satisfatórias para superação do mal. Em menos de um ano, foram desenvolvidas vacinas eficazes para a paulatina solução do problema. A Ciência realizou um feito histórico, nunca antes visto na história da humanidade. Estudiosos de diversas partes do mundo debruçaram-se na busca de imunizantes capazes de impedir a disseminação da doença com resultados efetivamente positivos. A pandemia da Covid19 ainda não foi totalmente debelada. Isso só ocorrerá após a imunização de pelo menos 70% da população do planeta. Por enquanto, os riscos de contágio e de mutação do vírus continuam a assombrar o mundo. As primeiras medidas de prevenção (higienização constante das mãos, uso de máscara e distanciamento social) devem perdurar por maior ou menor tempo a depender das ações efetivas de cada governo nacional na gestão do problema.

538

Nos primeiros meses de 2021, o Brasil se tornou o epicentro da pandemia global e isso aconteceu, fundamentalmente, devido à ineficiência e ao negacionismo do governo do país. A figura do presidente da República encarna o estandarte da ignorância, da incompetência e do boicote às medidas preventivas preconizadas pela Organização Mundial da Saúde. Na contramão das recomendações científicas mais importantes, o presidente vem cometendo todos os erros possíveis e impossíveis: instrumentalizou o Ministério da Saúde para a adoção de um “tratamento” preventivo comprovadamente ineficaz e maléfico à saúde dos pacientes, provocou recorrentemente aglomerações, criou uma falsa oposição entre desenvolvimento econômico e as necessárias medidas de distanciamento, só para citar algumas das suas graves condutas. A instalação, em abril de 2021, de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) pelo Senado brasileiro, com o objetivo de investigar a incúria na condução da pandemia no Brasil poderá levar o presidente e alguns de seus ministros a

responderem por crime de responsabilidade, com desdobramentos jurídicos e políticos imprevisíveis. A politização da pandemia, no país, beira as raias da loucura, com um irresponsável ocupante da cadeira presidencial rivalizando, o tempo inteiro, com governadores de estados e prefeitos de diversas cidades que tentam implantar medidas restritivas de circulação, a fim de diminuir a velocidade da contaminação do vírus. O presidente e seus partidários demonizam o artifício do *lockdown* (protocolo de confinamento e isolamento que impede a circulação de pessoas e cargas) como se esse expediente tivesse sido efetivamente implementado no Brasil por qualquer governo local. Nenhum governo estadual ou municipal implementou realmente, até o momento, tal medida. Mesmo assim, o presidente brasileiro segue com a cantilena da falsa oposição: preservar a economia ou salvar vidas. Esse é, evidentemente, um falso dilema, pois sem a preservação das vidas nenhuma economia se sustenta, somente a mentalidade obtusa de um sujeito preocupado apenas com seu destino político poderia criar tal fabulação.

O mais perto de um *lockdown* experimentado na realidade brasileira desde o início da pandemia se aplica, basicamente, ao universo do entretenimento e das artes. Fato é que, desde o dia 13 de março de 2020, casas de espetáculos, cinemas, museus e teatros fecharam suas portas, deixando, de um momento para o outro, o público órfão e os profissionais da área em situação extremamente delicada. Mesmo depois do que parecia ser, em setembro de 2020, um movimento de retomada das atividades, motivado por uma tendência de queda da contaminação da doença, a reabertura das casas de espetáculos mostrou-se apenas como falsa esperança, em função do retorno dos altos índices de infectados em todo o território nacional.

A adoção de novos protocolos de funcionamento dos equipamentos culturais – reforço das ações de higienização dos espaços, restrição do número de espectadores, aferição da temperatura

corporal, uso obrigatório de máscara e testagens dos elencos dos espetáculos – foi eficaz para o controle da situação dos ambientes, mas ineficaz para superar o drama vivido pela cadeia produtiva das diferentes modalidades artísticas, que dependem bastante do fluxo de público para sobreviver e se desenvolver. O cenário atual é pouco promissor para os variados campos da arte e tem exigido uma adaptação forçada da classe artística para continuar a sobreviver. Até que haja, no horizonte, algum sinal de retorno ao estado anterior à pandemia, as artes vivem uma crise sem precedentes e áreas como o teatro parecem fadadas à amputação de suas atividades.

Tempos difíceis, como os atuais, exigem um exame detido tanto da macro, quanto da micro-história, para que não se capitule aos desencantos extremados ou se assuma a atitude oposta irrefletida, portanto, carente de fundamentos sólidos. Nesse sentido, no caso particular do teatro, é imprescindível compreender os fluxos e os influxos delineadores dessa arte no Brasil. O cenário da pandemia da COVID19 tornou o horizonte, pelo menos o imediato, muito preocupante, resultando numa crise sem precedentes para a permanência do teatro tal qual o conhecemos. Todavia, não se pode desprezar que, em tempos recentes, as artes cênicas brasileiras já atravessavam momentos desafiadores, especialmente no que diz respeito à renovação de público e à formação de plateias.

540

Um exame atento de uma das praças artísticas mais importantes do país, a cidade do Rio de Janeiro, auxilia a compreender a amplitude do problema. Uma busca nos jornais de circulação nacional pode dar o tom da situação. A título de exemplo, vale observar e analisar duas notícias publicadas no jornal *O Globo* no ano de 2015, portanto, cinco anos antes da crise sanitária provocada pela pandemia da COVID19.

A coluna do jornalista Ancelmo Gois, publicada no jornal *O Globo*, na edição de terça-feira, 15 de setembro de 2015, trazia duas notas muito significativas sobre a situação da cena teatral do Rio de

Janeiro naquela ocasião. As observações, ao que tudo indica, poderiam se estender a outras cidades do país sem prejuízo à fidelidade dos fatos. A primeira, sob o título “A crise geral,” dá conta da presença de Fernanda Montenegro, grande dama do teatro brasileiro, na plateia do espetáculo “O pena carioca”, que celebrava os 200 anos de Martins Pena, comediógrafo imprescindível para a dramaturgia nacional. Ao fim da apresentação a atriz foi cumprimentar os colegas da Companhia Atores de Laura, grupo responsável pelo tributo. Diz a nota:

Fernanda Montenegro assistiu à peça “O pena carioca”, sexta, no Teatro Poeira. Ao fim, a querida atriz, 81 anos, foi falar com a turma da Cia Atores de Laura, responsável pelo espetáculo que celebra os 200 anos de Martins Pena (1815 – 1848), pioneiro da comédia de costumes:

– Estamos passando por uma hora muito difícil no teatro. Isso reflete o país no qual se está vivendo².

A segunda nota intitulada “Paradoxo brasileiro...”, dizia respeito à constatação do ator Daniel Herz, diretor da montagem vista por Fernanda Montenegro. Assim registrou Gois:

Para Daniel Herz, diretor de “O pena Carioca”, o “fazer teatro”, por causa da falta de público, está relacionado hoje a uma sensação de resistência: “É um paradoxo: o ingresso é caro para quem assiste e barato para quem produz”³.

As notas apresentadas traduzem bem a situação do teatro carioca e por que não dizer brasileiro naquele momento. Com algumas poucas exceções, as temporadas teatrais estavam cada vez mais curtas, com um público bastante reduzido, elencos exíguos e estruturas enxutas. A situação apresentada – quando observada no

2 Ancelmo Gois. “A crise é geral”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

3 Ancelmo Gois. “Paradoxo brasileiro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

período imediatamente anterior ao da pandemia da Covid19 – poderia ser atribuída à pulverização da oferta de produtos culturais, com a conseqüente modificação dos hábitos do público consumidor de cultura. Ou então, o esvaziamento das salas de teatro poderia ser creditado também à crescente onda de violência que tomou as cidades, indistintamente, afastando os potenciais espectadores dos espaços públicos. Outra hipótese plausível seria a falta de uma cultura da contemplação e da reflexão, sobretudo em um período marcado fortemente pelo efeito de sentido de participação. Dito de outra maneira, há bastante tempo a indústria cultural aposta de forma incisiva na noção de interação. Basta observar, por exemplo, a proporção imensa de apresentações musicais em que o público é incentivado a se projetar como parte ativa da atração, através de coreografias e repetições de refrãos massificadores. Já o teatro, em geral, exige do espectador um tempo de apreciação e depuração. Contudo, a temporalidade contemporânea cada vez mais suprime a experiência do exame dilatado das coisas e em seu lugar é entronizado o primado do tempo contraído. A fatura geral desse processo contribui para a formação de uma geração com baixa capacidade de concentração e de interiorização, para quem o primado do efêmero é um valor que se opõe às exigências didáticas ou de fruição do espetáculo teatral. Nesse sentido, não é improvável que a diminuição do público de teatro esteja também vinculada a esses novos modos de estar no mundo.

542

Outro elemento que não pode ser desprezado na análise da crise que se abatera sobre a produção teatral brasileira, nos idos de 2015, dizia respeito às leis de incentivo à cultura do país à época, com especial atenção para a Lei Federal de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet (Lei 8313/91). Como os custos de um espetáculo são na maioria das vezes elevados, as leis de incentivo à cultura (tanto a Federal, quanto as Estaduais e Municipais) têm um papel decisivo no momento da seleção do que se encena e do que

se pretere nos palcos do país. Como essas leis apostam fundamentalmente na renúncia fiscal dos governos ao setor privado ou no aporte de empresas estatais, esses entes acabam, de certa maneira, exercendo influência na escolha de atores, diretores e produtores. Muitos profissionais no campo do teatro, por exemplo; na hora de selecionarem um texto para montar se veem diante do seguinte dilema: apresentar projetos que, antes de tudo, agradem aos possíveis financiadores ou apostar em critérios artísticos e estéticos independentes? Para alguns, essa equação se resolveria com a tentativa de encontrar o caminho do meio. Ou seja, apostar em espetáculos e produções que atendam tanto aos interesses de possíveis patrocinadores quanto a critérios básicos do mundo da arte. Ainda que se chegue a um caminho de conciliação entre os interesses de artistas e patrocinadores, não se pode desprezar o fato de que muitos projetos culturais corriam e correm o risco de serem excluídos da possibilidade de financiamento, sobretudo quando a decisão final está nas mãos do patrocinador. A situação apresentada, em certo sentido, ajuda a compreender outro aspecto importante da crise vivida pelo setor da economia criativa no país, naquele momento. De todo modo é preciso reiterar que, mesmo imperfeitas, as Leis de Incentivo à Cultura são fundamentais para fomentar as diversas manifestações artísticas de um país tão plural como o Brasil.

543

Se, àquela altura de 2015, as leis de incentivo à cultura já se mostravam problemáticas e, em algumas situações, pouco objetivas, o ano de 2018 trouxe um impacto mais profundo para o sistema de financiamento cultural. O fatídico ano viu ascender ao poder um governo de extrema direita que, discursivamente, se declarava de direita. Encabeçado por um político profissional – vendido pela propaganda eleitoral como um *outsider* –, com uma vida pública de quase trinta anos calcada no fisiologismo, no corporativismo, no ódio e defensor de regimes totalitários, chegava ao mais alto posto do país o pior presidente brasileiro até o momento. Em quase dois

anos e meio de governo, Jair Messias Bolsonaro implementou uma política ambiental devastadora, liquidou a diplomacia brasileira, desmoralizou o Ministério da Saúde, adotou uma política econômica errática fazendo a miséria retornar a patamares de quinze anos atrás, declarou guerra aos direitos humanos e elegeu a Educação, a Cultura e a Ciência como inimigas do seu sórdido projeto de poder.

Na esfera da Cultura, a primeira ação prática do presidente foi a extinção do Ministério da Cultura, atribuindo à pasta o *status* duvidoso de Secretaria Especial de Cultura, subordinada inicialmente ao Ministério da Cidadania e posteriormente anexada ao Ministério do Turismo. Até o momento, a Secretaria teve cinco titulares, entre os quais um obscuro dramaturgo parafraseador de discurso nazista e uma antiga estrela de TV entusiasta da Ditadura Civil e Militar implementada com o Golpe de 1964 no país. Atualmente, é conduzida por um medíocre “dublê” de ator, cujo alinhamento ideológico à “guerra cultural” e ao “fundamentalismo neopetencostal” o credenciaram a assumir o cargo, tendo sido convidado pelo próprio presidente.

544

A extinção do Ministério da Cultura e os sucessivos gestores desqualificados da Secretaria Especial de Cultura tornaram a vida de quem depende dos editais de fomentos para desenvolver projetos culturais uma verdadeira rua da amargura. A título de exemplo, vale destacar a revogação da Lei Rouanet e a implementação de uma nova e draconiana lei, singelamente chamada de Nova Lei de Incentivo à Cultura. A nova lei reduz a captação de recursos por projeto de sessenta milhões para apenas um milhão de reais. Na prática, houve uma redução drástica do aporte governamental ao setor.

Como já assinalado, a situação de isolamento social promovida pelas medidas restritivas em decorrência da pandemia da COVID19 afetou frontalmente o setor cultural do país. Apesar da situação dramática no campo da cultura, o governo federal permaneceu deliberadamente inerte. Coube ao Congresso Nacional a iniciativa mais significativa de socorro aos trabalhadores e trabalhadoras da

área cultural do país. Em 29 de junho de 2020, foi aprovada a Lei nº 14017, designada de Lei Aldir Blanc de Apoio à Cultura, assim nomeada em homenagem ao grande compositor brasileiro morto em decorrência da COVID19, logo no início da pandemia no Brasil.

A Lei Aldir Blanc determina ao governo federal o repasse de três bilhões de reais para os governos estaduais e para o Distrito Federal, além de prefeituras de todo o país, a fim de financiar auxílio emergencial para a cultura. A aprovação dessa lei pelo Congresso Nacional obrigou o governo federal a agir no sentido da regulamentá-la. Em 17 de agosto de 2020 o Decreto Legislativo 10464 sacramentou o repasse das verbas para as secretarias de cultura estaduais e municipais. A iniciativa do Congresso Nacional trouxe alívio para o setor da cultura no país. Contudo, tal ação está longe de ser uma política de Estado duradoura. A Lei Aldir Blanc procura remediar temporariamente a situação complicada vivida pela cultura em decorrência da interdição total ou parcial dos espaços culturais. O futuro da relação entre Cultura e o Estado brasileiro continua ainda uma incógnita. Contudo, a julgar pelo visto até aqui, pouco ou nada mudará a permanecer no poder um presidente que faz do desprezo às Artes, à Educação e à Ciência seu emblema e profissão de fé.

545

Os argumentos expostos até aqui demonstram a situação difícil vivenciada pela Cultura brasileira de modo geral e pelo teatro, em particular, no presente e no passado recente. Todavia, nem sempre essa foi a tônica dominante. O teatro brasileiro já vivenciou tempos notáveis, marcados pela multiplicidade de espetáculos e grande fluxo de público ávido por experiências artísticas diversas. Isso se deu nos primeiros anos do século XX, que prometia felicidade materializada na ideia de modernização. É bem verdade que a modernidade nunca foi geral e irrestrita – a arraia-miúda compunha a fauna dos alijados desse processo. O início do século XX foi um ponto de inflexão importante para a cultura nacional e, por isso, retornamos a ele.

O Rio de Janeiro, como é sabido, foi o local em que o teatro profissional brasileiro nasceu, dando ocasião para que essa arte se desenvolvesse e, em seguida, se expandisse para outras regiões do país. Nesse sentido, é significativo examinar a cena teatral carioca do início do século XX, a fim de perceber a pluralidade e pujança inscritas nesse momento decisivo da história do teatro brasileiro. A atitude de olhar para o passado não deve ser vista como uma tentativa de buscar refúgio para as agruras e impasses do presente. Muito menos, deve ser encarada como uma forma de idealização de um período, em comparação com o agora instável e imprevisível. Debruçar-se sobre o passado ajuda a compreender a transitoriedade das coisas, além de acentuar a clareza da mutabilidade das situações. Tal fato, em última análise, permite entrever novos caminhos, possibilidades e perspectivas tanto para o presente, quanto para o futuro.

Para compreender os caminhos que levaram ao vigor e multiplicidade do ambiente teatral do Rio de Janeiro, durante o período denominado de *Belle Époque*, é preciso remontar as condições históricas que propiciaram esse momento. Os pesquisadores Angela Reis e Daniel Marques, assim registraram a situação histórica da época:

Na primeira década do século XX, o Rio de Janeiro, capital da recém-proclamada República, viveu uma enorme transformação urbanística, sob o comando do prefeito Francisco Pereira Passos (1836 – 1913). O então chamado “Bota Abaixo” implementou profundas modificações no traçado urbano da cidade, nos moldes da reforma promovida no século XIX em Paris. Adotando como *slogan* “O Rio Civiliza-se!”, criado pelo jornalista Figueiredo Pimentel na coluna “Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, esse processo modelado pelo cosmopolitismo parisiense, não previu a participação da população de baixa renda. As partes nobres da cidade foram destinadas às elites e as camadas populares da população foram “empurradas” para os subúrbios e para os morros. Botafogo, Laranjeiras, Catete, Glória e as novas grandes avenidas do centro da cidade representavam o Rio “civilizado”;

a Cidade Nova, o Catumbi, a zona portuária, os subúrbios e as favelas, o Rio “atrasado”.⁴

O primeiro e grande impacto produzido pelo processo de modernização da capital da República foi a “oficialização” do Rio de Janeiro como uma cidade cindida entre as elites e as classes populares. Apesar da mudança recente do regime político da Monarquia para a República, permanecia um problema atávico no país: o fosso entre os incluídos e os excluídos socialmente. No caso do Brasil, o progresso e o atraso caminharam lado a lado, situação que ajudou a sedimentar o imenso abismo social e a dívida histórica que o país mantém com os esquecidos e apartados da ordem social nacional. O Brasil, historicamente, atrelou a perspectiva de desenvolvimento não à superação do atraso, mas à sua invisibilidade procurando arrastar esse atraso para as áreas periféricas, como alguém indolente que varre a casa, empurrando a sujeira para debaixo do tapete.

A convivência simultânea entre o progresso e o atraso rege diversas relações sociais no país. As transformações na paisagem urbana na *Belle Époque* não podem ser confundidas com modificações estruturais mais profundas do tecido social. Da mesma forma, não se pode ignorar que a partir dessa modernização (ainda atrelada ao atraso de segmentos expressivos da população) abriu-se uma perspectiva mais consistente para o desenvolvimento da indústria do entretenimento na capital da República. Nessa época, as transformações urbanísticas e o fortalecimento da imprensa profissional cooperaram para a inauguração de um novo ciclo nas relações da cidade com o entretenimento. De um lado, os setores abastados – mas também a classe média que começava a despontar – passaram a consumir e desejar uma maior oferta de atividades culturais. De

547

4 Angela Reis & Daniel Marques. “A permanência do teatro cômico e musicado” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 321.

outro, essa realidade impulsionou o desenvolvimento cultural como um todo e o teatro em particular. Como exemplo, vale lembrar que os anseios dos novos tempos exigiram o processo de profissionalização de todo o conjunto de atores envolvidos nas práticas artísticas da cidade. Assim, floresceu uma geração de técnicos, artistas e autores que, incitados pelas demandas do novo tempo, deram um passo à frente no processo de profissionalização das artes cênicas no país.

Esse primeiro fluxo de modernização do teatro no país esteve fortemente ligado ao desenvolvimento do chamado teatro ligeiro, marcado por uma vinculação com o entretenimento, associado ao riso e à produção musical popular. Assim é descrita a magnitude dessa cena:

Preferidos da plateia, os gêneros musicais permaneciam incólumes às

discussões entre intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação e um rico mercado em que trabalhavam um grande número de atores, atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções –, pois era preciso atrair o público com novidades⁵ [...]

A descrição dos pesquisadores dá uma excelente medida da multiplicidade de espetáculos e gêneros que ocupavam as salas destinadas às apresentações teatrais na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX. Como se vê, o teatro profissional no Brasil

5 Angela Reis & Daniel Marques. “A permanência do teatro cômico e musicado” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 322.

havia encontrado, durante seus primórdios, um amplo terreno para se estabelecer, se aprimorar e se desenvolver como um ótimo negócio. Ademais, não se pode desprezar que essa vitalidade inicial estava ligada ao teatro ligeiro, aquele tipo de espetáculo sem grandes pretensões intelectuais, pautado no humor, no sarcasmo, na crítica de costumes, voltado para o entretenimento e o deleite. Mesmo não sendo uma categoria teatral que gozava de prestígio entre os intelectuais, esse tipo de espetáculo encontrou grande acolhida entre o público e abriu as portas para a consolidação de uma cena robusta e de fazer inveja a qualquer companhia teatral do presente, como se observa a seguir.

Note-se: em 1911 a Empresa Pascoal Segreto institucionalizou o regime de três sessões por noite – geralmente às 19 horas, 20h45 e 22h30 – ao criar a Companhia do Teatro São José do Rio de Janeiro. Aos domingos havia mais um espetáculo às 15 horas; aos sábados e, por vezes, às quintas-feiras, vesperais às 16 horas. Segreto cobrava preços populares: cadeiras a dois mil réis, camarotes de quatro lugares a 10 mil réis e geral a 500 réis⁶.

A ação empresarial de Pascoal Segreto institucionalizou as sessões e ajudou a popularizar o teatro como uma prática cultural da maior relevância para a vida social carioca. O trabalho do empresário auxiliou também na ampliação e manutenção de empregos nos universos técnico e artístico que gravitavam em torno dos espetáculos, deu um impulso decisivo na formação e consolidação das plateias. Mas coube à atriz portuguesa Cíntia Polônio o pioneirismo de introduzir o teatro por sessões, a fim de fazer frente aos cinematógrafos que amealhavam um grande número de espectadores. Ainda sobre a atuação de Pascoal Segreto na institucionalização das sessões teatrais, não se pode negar que havia nessa prática uma nítida exploração dos corpos artísticos dos espetáculos. Trabalhava-se,

549

6 Salvyano Cavalcanti de Paiva. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991, p. 157.

nesse período, sem qualquer garantia formal. Não existia nenhum tipo de legislação trabalhista que protegesse os artistas, tampouco levavam-se em conta os direitos autorais. Apenas em 1916 o Congresso Nacional aprovou o Código Civil Brasileiro e nele havia sido promulgada a Lei 3071, que tratava da propriedade literária e artística. A Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais – SBAT – que cuida dos direitos autorais dos dramaturgos e compositores só seria fundada no ano seguinte, em 1917, tendo como primeiro presidente João do Rio e como vice Raul Pederneiras, conforme assinala Níobe Abreu Peixoto⁷ em seu estudo sobre a SBAT. Como se observa, o processo de consolidação da cena teatral na cidade do Rio de Janeiro se deu de forma consistente, porém, carregada de contradições.

Na esteira e como contraponto ao teatro ligeiro, o Rio de Janeiro viu nascer e crescer o “teatro sério”. A *Belle Époque* carioca com seus contornos e contradições gestou também as condições de produção necessárias para o desenvolvimento de uma outra dramaturgia nacional, com grande apelo crítico e reflexivo. Embora brasileira, essa dramaturgia foi bastante influenciada pela europeia, especialmente a francesa, ligada às tradições naturalistas e antinaturalistas. Para os setores mais intelectualizados da sociedade brasileira, o teatro ligeiro representava a continuidade de uma prática teatral menor, herdada do século XIX e em disjunção com as necessidades do novo tempo. Essa visão desprezava solenemente as contribuições do teatro ligeiro para a profissionalização das artes cênicas no país. O centro das preocupações do chamado “teatro sério” residia na investigação da alma burguesa, que ganhou grande fôlego como classe social em ascensão naquele momento. O alicerce das atividades do “teatro sério” foi estabelecido a partir das principais tendências artísticas elaboradas na matriz europeia.

7 Níobe Abreu Peixoto. “A sociedade Brasileira de autores teatrais” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 384.

O teatro, como arte de profunda interação com o presente (seja pelos assuntos e diálogos, ou pela presença do público no teatro), não deixa de registrar o embate das tendências artísticas. Nessa altura, ainda tem vigência no Brasil os contornos naturalistas de Zola e Ibsen, cuja concepção de teatro como espaço de demonstração e comprovação de teses sociais está na raiz de *A Muralha*, de Coelho Neto ou *A Herança*, de Júlia Lopes de Almeida. Do mesmo modo o “teatro de paixão”, de linhagem francesa, cujos expoentes são Henri Bataille, Porto Riche e Bernstein, influencia *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, *Berenice*, de Roberto Gomes, *A Bela Madame Vargas*, de João do Rio, e *Neve ao Sol*, de Coelho Neto. Teatro que por meio da ação dramática tensa executa uma “cirurgia na sociedade burguesa”, expondo os órgãos apodrecidos pela corrupção e egoísmo, pela hipocrisia e ambição, destacando o coração, devorado por paixões inconfessáveis que conduzem sempre à dor mais funda e ao desespero.⁸

O trecho em exame destaca as duas grandes vertentes assumidas pelo “teatro sério” em terras brasileiras: a naturalista, cujo acento recai na apresentação e discussão de teses sociais; e a do “teatro da paixão”, aquele que escrutina a alma humana, expondo os labirintos e alçapões existenciais dos sujeitos. Essas duas tendências dramatúrgicas carregam consigo grandes pretensões intelectuais e ajudam a elucidar os caminhos percorridos pelo teatro brasileiro do início do século XX.

551

Para completar esse breve, mas significativo, painel da cena teatral do Rio de Janeiro, capital da jovem República, no período da *Belle Époque*, resta ainda destacar a presença da produção do teatro amador na cidade. Décio de Almeida Prado assim registra essa prática que se desenvolveu em paralelo ao teatro profissional:

8 Marta Morais Costa. “Uma dramaturgia eclética” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 336.

À sombra do teatro profissional, mas não ligado a ele, desenvolvia-se uma considerável atividade amadora. O Almanaque Teatral cita 21 Sociedades Dramáticas dessa natureza, algumas relacionadas, pelo título, a bairros cariocas – Botafogo, Meyer, Tijuca, Gávea, Vila Isabel, São Cristóvão, Cascadura. A se julgar pelo que diz o papel (como se sabe, às vezes fantasioso), eram em geral organizações complexas, incluindo, na parte artística, fora a administrativa, diretores de cena, ensaiadores, contra-regras, pontos, e até mesmo, esporadicamente, regentes musicais e cenógrafos amadores⁹.

Ainda que o estudioso desconfie da fonte de informação, é admirável o fato de uma revista teatral registrar, no início do século XX, a presença de 21 Sociedades Dramáticas. Apesar de amadoras, essas Sociedades apresentavam uma estrutura bastante sofisticada, o que ajuda a compreender o protagonismo que a cena teatral possuía nesse momento histórico. Além disso, é muito significativo que essas agremiações estivessem presentes em diferentes bairros da cidade. Tal fato leva a crer que não seria incorreto supor a existência de um intercâmbio entre esses grupos, e isso acrescenta mais um elemento para a reflexão.

552

Como visto, as políticas públicas, materializadas através das transformações urbanísticas promovidas pelas reformas de Pereira Passos, “oficializaram” a cisão da cidade, com os bairros nobres habitados pelas classes favorecidas e os subúrbios e as periferias destinados aos socialmente desfavorecidos. Diante desse cenário, o mapeamento das Sociedades Dramáticas aponta para um possível e saudável processo de interação entre os diferentes estratos sociais. Esse possível trânsito social ajuda a distender as relações e contribui para a ampliação das fronteiras culturais. Por fim, ao olhar em perspectiva a presença de tantos grupos teatrais amadores compreende-

9 Décio de Almeida Prado. “O Teatro no Rio de Janeiro” In. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570 – 1908. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 171 – 172.

-se bem a vocação cultural do Rio de Janeiro, observando como esse amálgama artístico ajuda a forjar a “alma” carioca.

A cena teatral da *Belle Époque* carioca não se restringiu às três vertentes apresentadas, seria possível ainda abordar a existência de outras categorias dramáticas como, por exemplo, o teatro filodramático, o anarquista e o operário. O primeiro era marcado por uma preocupação central de manter vivas as tradições e ideais das comunidades imigrantes, especialmente a italiana. O segundo esteve imbuído de uma preocupação instrucional e comprometido com as causas libertárias. O terceiro foi movido pelo desejo de transcendência existencial, pela possibilidade de reinventar, ainda que momentaneamente, a vida e também pelo caráter didático das encenações. Esses três grupos tiveram existência independente, porém mantiveram um intercâmbio permanente em razão das origens comuns e das afinidades de agendas e causas. Outro aspecto a se destacar é que todo esse momento teatral, desenvolvido à margem do teatro profissional, teve o Rio de Janeiro como centro irradiador, mas ganhou corpo e consistência, principalmente, em São Paulo.

O panorama do teatro brasileiro da *Belle Époque* é bastante ilustrativo da força cênica e dramática surgida naquele momento. Forjado na diversidade de vozes, cenas e também na contradição, o teatro nacional deu provas de sua grandeza. Rememorar a trajetória desse teatro é reafirmar o seu caráter decisivo tanto para a formação cultural do país, quanto para o incremento daquilo que hoje se conhece como economia criativa.

O presente segue marcado pelas incertezas das ações desastrosas – melhor classificá-las como criminosas – de um presidente que odeia a arte e tudo o que ela representa. Diante do agravamento do quadro da pandemia da Covid19 e da instabilidade política promovida por aquele que deveria ser o fiel depositário da ordem institucional, o futuro do teatro no Brasil se apresenta como um grande ponto de interrogação. Àqueles que amam as artes e, de modo

particular o teatro, resta o desejo de, mais uma vez, apostar na reinvenção e na capacidade de resistência da dramaturgia nacional que, apesar do temor da peste e dos descabros governamentais, segue surpreendendo, exatamente pela capacidade de se metamorfosear.

Uma prova disso pode ser constatada na iniciativa pioneira da Armazém Companhia de Teatro que, a exemplo dos demais grupos do Brasil, viu sua sede interditada por ocasião da pandemia da Covid19, e ainda sofreu os impactos da falta de apoio efetivo do governo que despreza a Cultura. A despeito dos estorvos, em um intervalo de três meses, a partir do fechamento dos palcos, a Companhia criou o espetáculo inédito, *Parece Loucura, Mas Há Método*. Totalmente direcionada para o que eles chamam de “tablado virtual”, a peça é uma espécie de resposta emergencial e criativa a esse tempo de perplexidades. Tomando como base personagens do universo de Shakespeare, o espetáculo assume o formato de um jogo teatral. As personagens disputam entre si a proeminência narrativa e o público determina quais delas seguem na trama, até que só reste o vencedor. Uma experiência teatral surpreendente e provocadora que devolve, de modo remoto, os atores ao palco e o público à plateia.

554

O exemplo extraído da iniciativa da Armazém Companhia de Teatro não substitui a experiência do encontro único, irrepitível e presencial promovido nas salas de espetáculos. Contudo, esse tipo de ação traz alento nesses tempos tristes, esperança de dias melhores e alternativa para a vida do teatro. Além disso, consolida a clareza de que “temos necessidade tanto de nossas lembranças como de nossas esperanças. Pois forjamos nossa identidade a partir de lembranças e desejos¹⁰”.

10 Francis Wolff. “A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro” In. Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 44.

REFERÊNCIAS

COSTA, Marta Morais. “Uma dramaturgia eclética” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 335 - 358.

GOIS, Ancelmo. “A crise é geral”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

_____. “Paradoxo brasileiro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 set. 2015. Coluna do Gois. Rio, p. 14.

REIS, Angela & MARQUES, Daniel. “A permanência do teatro cômico e musicado” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 321 - 335.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991, p. 155 - 173.

PEIXOTO, Níobe Abreu. “A sociedade Brasileira de autores teatrais” In. João Roberto de Faria (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I, São Paulo: Edições Sesc – Editora Perspectiva, 2012, p. 371 - 388.

PRADO, Décio de Almeida. “O Teatro no Rio de Janeiro” In. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 167 - 172.

WOLFF, Francis. “A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro” In. Adauto Novaes (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 41-61.

As regras das águas e as regras da terra: a migração contemporânea nos filmes *Bem-vindo e Terra firme*

Stefania Chiarelli

556

Em outubro de 2003, uma pequena embarcação carregada de migrantes somalis naufragou no mar Mediterrâneo, na costa da ilha de Lampedusa. Morreram treze pessoas, relata Igiaba Scego no romance autobiográfico *Minha casa é onde estou*¹. A escritora italiana, nascida de pais somalis, lembra não só a tragédia, mas também o fato de que, à época, fez-se uma cerimônia coletiva para prantear as vítimas, pois Walter Veltroni, prefeito de Roma, se mostrou sensível ao apelo da comunidade para dar justas exéquias aos mortos. “Senti um acolhimento caloroso que até hoje, nesses nossos anos tristes de crises e rejeições, não se sente mais. As pessoas ainda sabiam se indignar”², registra. A imagem da multidão velando os treze caixões de madeira simples no coração da Roma renascentista parece ter ficado para trás.

Passados mais de quinze anos, os afogamentos no Mediterrâneo continuam, mas as despedidas não. Em época de pandemia, a

1 Igiaba Scego. *Minha casa é onde estou*. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.

2 *Idem*, p. 12

mobilização da sociedade em torno de rituais fúnebres está proibida. A impossibilidade da partilha coletiva da dor atinge a todos, mas aqueles que migram em precárias condições vivem essa situação há muito tempo. Muros, cercas e arame farpado já vinham se multiplicando, enquanto milhares de pessoas em busca de uma vida nova morriam no mar ou sufocadas no compartimento de carga de caminhões. O mar e a falta de ar são conhecidos inimigos de quem precisa se deslocar. “Os imigrantes sempre souberam a dor do distanciamento social”³, afirmou em entrevista o escritor chileno Ariel Dorfman.

No que diz respeito à chegada, a terra firme é uma miragem que muitas vezes não será alcançada diante dos inúmeros obstáculos físicos e simbólicos dessa travessia, e o mar acaba se transformando em um gigantesco cemitério marinho. Lampedusa é na atualidade um dos símbolos que definem nosso tempo como o século das migrações em massa. Para muitos, entrar na ilha é uma tarefa impossível.

Em julho de 2013 o Papa Francisco, na primeira viagem de seu pontificado, escolheu visitar essa localidade. Na ocasião, proferiu sermão evocando o que chamou de “globalização da indiferença”, referindo-se à dramática situação dos migrantes. A preocupação é legítima: ao contrário do acolhimento e do diálogo, em Lampedusa – assim como em Calais, no norte da França – é mais provável que o migrante encontre cães farejadores, sensores de temperatura corporal, arame farpado e um forte aparato policial.

A importância do tema da migração exige do mundo contemporâneo um constante esforço de compreensão, pois o mar surge como epicentro desse debate, que, se não é novo, atinge novas e alarmantes proporções. Recuperando as histórias de nações espo-

3 Ariel Dorfman. Entrevista concedida a Andrew Madigan, The Guardian, maio de 2018. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2018/may/09/ariel-dorfman-not-to-belong-anywhere-to-be-displaced-is-not-a-bad-thing-for-a-writer>. Acesso em 23 de janeiro de 2020.

liadas economicamente, como pensar o significado de águas que não cessam de produzir novas narrativas, a nos contar de travessias épicas, de medo e de morte?

Atravessando os séculos, é possível pensar o oceano como espaço político de disputas e de grande simbologia. Sujeitos escravizados e marginalizados são aqueles que em geral protagonizam essas terríveis narrativas. Quem atravessa o mar, como, porque, e, sobretudo, onde eles chegam – e se chegam. Trata-se de perguntas que inquietam e convidam a problematizar um debate incontornável da atualidade.

Para tanto, é preciso fixar o olhar sobre um desses lugares simbólicos, o Mediterrâneo, mar lendário e paisagem mítica, além de cenário de uma fantasia que inspira há séculos o imaginário ocidental: *mediterraneus*, “em meio às terras”, como evoca a origem latina de seu nome.

De acordo com Henry Laurens, o epíteto de Mediterrâneo foi inventado no século XIX para se referir a uma área específica, a extensão de água entre os rios europeus, norte-africanos e asiáticos⁴. Portanto, é do cruzamento entre uma estratégia diplomático-militar e uma sábia iniciativa que nasce o nome, sustenta o historiador francês, que situa o ano de 1830 como decisivo para que o Mediterrâneo se torne um espaço geopolítico.

A importância do conceito de ligação entre Ocidente e Oriente, uma “ideia mediterrânica” reforça o traço de união implícito nessa perspectiva. A invenção do nome significa uma nova maneira de pensar, pois “(...) criar o substantivo de um adjetivo para falar de um espaço marítimo e de seus rios sublinha como os europeus veem e estabelecem de maneira diferente as relações com outras terras mediterrâneas”⁵. A uma postura de dominação se atrela a forma de

4 Henry Laurens. “L’invention de la Méditerranée”. In: REY, Matthieu, LAURENS, Henry (org.) *Méditerranées politiques*. Paris: PUF, 2017, p. 24

5 *Idem*, p. 33

designar os lugares.

Suas águas banham a Espanha, Croácia, Turquia, Síria, Israel, Palestina, Egito e Marrocos, entre muitos outros países. Por causa dessa posição, está vocacionado para o comércio — como para os gregos antigos e fenícios — mas também estimula a rivalidade entre os povos: o domínio dos territórios banhados por ele causou uma série de disputas históricas e muitas nações entraram em conflito embaladas pela miragem de se tornar potência marítima. Uma tensão constante entre a real possibilidade de encontro entre povos e culturas e por outro lado a ideia de dominação e reiterados massacres e guerras.

De forma específica, vale lembrar que para a Itália há um significado ainda mais peculiar. Ele era o *mare nostrum*, nosso mar, antiga designação em latim dada pelos romanos. O sentido de posse sempre definiu a relação com o Mediterrâneo, já que durante o Império os romanos ocuparam todas as regiões banhadas por ele⁶, tendo o direito assegurado à força de deliberar sobre essas localidades.

A força desse poderio sempre esteve ligada ao meio aquático: os primeiros aquedutos de Roma datam de trezentos anos antes de Cristo. A relação da cidade com a água a levou no passado ao epíteto de *Regina aquarum*, em função da quantidade de artérias a irrigá-la: hoje não chegam mais à casa dos romanos, como no passado, mas ainda é possível se saciar nos bebedouros espalhados pelas ruas. As inesquecíveis fontes convivem de perto com os *nasonis*, típicos bebedouros romanos, plasmando uma paisagem caracterizada pelo som dos sinos e pelo rumor das águas. Compartilhar essa experiência aquática é da ordem da vida pública, seja para o passante que precisa

559

6 A expressão *mare nostrum* foi reapropriada no século XIX pelos nacionalistas no período da unificação e, posteriormente, por Benito Mussolini no delírio fascista de recriar a grandeza imperial - ele seria um “lago italiano”, nas palavras do ditador.

matar a sede, seja para o turista encantado pela beleza das incontáveis obras de arte a céu aberto. Sorver a água dos bebedouros e apreciar a grandeza de uma arquitetura marcada pela presença do elemento líquido não são ações limitadas ao espaço privado. A *pólis* permite a partilha. Água por todos os lados, para o corpo e para a alma.

No entanto, a generosidade dessa rainha das águas – e do Império – oferecendo de beber aos seus não se expande para a relação com o mar. A circulação e travessia do fatídico *mare nostrum* sempre demonstrou que a água não é para todos, e que sua divisão é comprometida por uma geopolítica excludente. Existe quem pode e existe quem não pode transitar por ele, como relatado na narrativa de Scego.

Hoje, para o migrante, cruzar o mar é miragem entremeada por inúmeros sacrifícios. Em uma perspectiva contemporânea, Michel Agier alude ao Mediterrâneo como teatro de acontecimentos⁷, uma espécie de grande palco onde se chegou em 2015 a um limiar da consciência europeia sobre a questão da fronteira e das migrações. O antropólogo francês se refere ao ano do fechamento da rota dos Balcãs, que agudizou a falta de acesso ao continente europeu: para curdos, sudaneses, eritreus, afegãos e iraquianos, entre outros, a única via possível para chegar passou a ser a da água⁸. Impossível esquecer o impacto da foto do menino sírio Aylan Kurdi, de três anos, morto por afogamento na praia de Bodrum, na Turquia, em 2015. Apesar da onda de comoção a favor da causa dos refugiados gerada pela imagem, o quadro desde então só vem se agravando.

Em um mundo globalizado, de intenso fluxo de mercadorias, sabe-se que as pessoas circulam cada vez menos livremente e a

7 Michel Agier. *L'étranger qui vient* – repenser l'hospitalité. Paris: Seuil, 2018, p. 10

8 Quase dois milhões de migrantes chegaram à Europa pelo mar entre 2008 e 2016, de acordo com dados do ACNUR, o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.

desigualdade dessa condição é alarmante. Para muitos, faltam as “chaves de papel”, preciosa imagem criada por Alejo Carpentier⁹ para se referir às fronteiras burocráticas. Não à toa, uma das recorrentes narrativas da atualidade faz alusão ao ato de *fechar portas*. Sobre o assunto, Agier provoca: “nosso mundo é e será cada vez mais móvel e ‘produzirá’ cada vez mais estrangeiros”¹⁰. É preciso, de uma vez por todas, balizar a questão em outros termos, pois na base das migrações estão motivos econômicos e políticos. Migra quem precisa, se desloca quem passa por alguma situação insustentável. Encarar essas pessoas como culpadas em função de sua mobilidade seria uma visão no mínimo equivocada. E perigosa.

Na esteira do fechamento das referidas vias de acesso à Europa, o canal da Sicília passou a ser para muitos a chance única de acessar o continente. Uma entrada possível. No entanto, o mar disputado por tantos se associa no presente às imagens de sofrimento e de morte. O turista que se banha nas águas azuis de Lampedusa ou de Lesbos a bordo de um cruzeiro de luxo não pode esquecer que ali desembarcam (se conseguirem) botes abarrotados de gente em completo desespero. “Nunca mais o Mediterrâneo será como antes. Ninguém poderá cancelar o sepulcro dos clandestinos que o *mare nostrum* hospedou na sua profundidade”, afirma a filósofa Donatella Di Cesare¹¹.

561

A pensadora italiana destaca que a primeira fronteira é a linguística: “os pronomes não são indiferentes”¹², lembrando que o “nós” é a primeira forma gramatical da comunidade, que pode facilmente se blindar contra o “não-nós”. Uma gramática do ódio

9 Leonardo Padura. “A maldita circunstância de água por todo lado”. MELLO, Patrícia Campos (et all) *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinenses, 2019, p. 185

10 Agier, *op cit*, p. 144

11 Donatella Di Cesare. *Stranieri residenti – una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017, p. 117

12 *Idem*, p. 106.

se instala, separando e hierarquizando. Não há lugar para todos, segundo essa lógica. Na base, presentes o medo de dividir o emprego, o pânico da criminalidade, a imagem da desordem. O estrangeiro é o inimigo da vez.

Nesse contexto, um curioso ressurgimento se produz no âmbito do próprio discurso: nosso país, nosso mar, *mare nostrum*. O lema presente no discurso xenofóbico na Itália de hoje incide justamente no *prima gli italiani* – primeiro nós, os italianos. Para Di Cesare, a demanda do terceiro milênio seria o *direito de migrar*, e mais do que nunca uma política de acolhimento deveria existir na Europa. É preciso lembrar que se passaram oitenta anos desde a promulgação da famigerada legislação racial italiana, o que gerou inúmeros debates em 2018 para se avaliar essa herança. Tributárias das leis de Nuremberg decretadas pelo partido nazista em 1935 e importante passo para corroborar o crescente ódio contra os judeus na Alemanha e na Europa do entreguerras, essas normas vedavam a eles inúmeros direitos, definindo a cidadania a partir do critério do sangue, base do pensamento eugenista e antissemita. Ao refletir sobre a questão a partir do ponto de vista da filosofia da migração, Di Cesare alerta para o perigo de se atrelar a cidadania aos critérios do solo e do sangue. Afirma que ambos são mitos potentes, espectros que em nada auxiliam a superar o hiato criado entre o cidadão e o migrante. “Não podemos decidir com quem coabitar, isso é hitle-
562 rismo”, sentencia¹³.

Fato é que o migrante transita na dialética entre hospitalidade e hostilidade, e a reflexão sobre modos de coabitar surge como eixo central. A pergunta parece simples, mas não é: quem pode viver neste lugar, quem está autorizado a habitar? De forma bastante evidente, percebe-se uma constelação semântica em torno do tema, entre acolhimento e rejeição. *Welcome*, dentro, fora, extracomunitários,

13 *Idem*, p. 234

persona *non grata*, indocumentados, *no borders*. Todo um léxico que não para de crescer.

Mas a resistência a tantos muros também chega pela palavra e pelas narrativas que construímos. São muitos os relatos a serem ouvidos e a arte vai simbolizar de distintas formas os dramas que se passam diante de nossos olhos, debaixo de nossas janelas, nas areias de nossas praias. Um dos caminhos é o cinema, linguagem que tem respondido de forma produtiva à questão dos deslocamentos e da presença da água como espaço decisivo desses trânsitos.

Muitas narrativas enfrentam a delicada tarefa de retratar o drama migratório na atualidade. Ser porta-voz de uma causa não é garantia de uma experiência mais profunda acerca do assunto. Mesmo diante da urgência do tema, certos relatos revelam um pudor capaz de afastá-los do lugar comum, não insistindo na mera estetização dos fatos.

Para esta análise, destaco os filmes *Bem-vindo* (2009) de Philippe Lioret e *Terra firme* (2011) de Emanuele Crialese. Neles, a tematização do convívio com aqueles que vêm de fora da comunidade e o encontro efetivo entre as partes, ainda que permeado por dificuldades cujo pêndulo oscila entre hostilidade e hospitalidade.

É o que surge como uma das questões abordadas em *Bem-vindo*. Após uma épica travessia de três meses a pé desde o Iraque, o jovem curdo Bilal (Firat Ayverdi) de dezessete anos, chega ao norte da França. Tendo gasto 500 euros para atravessar a fronteira francesa com a Inglaterra escondido em um caminhão, Bilal fracassa por não tolerar o uso do saco plástico na cabeça exigido pelos atravessadores para burlar os sensores da segurança – está traumatizado pelas torturas sofridas ao ser capturado no meio do caminho pelo exército turco. Imobilizado em Calais, decide vencer de outro modo as barreiras burocráticas que o impedem de chegar ao destino onde se encontra a namorada. Passa então a frequentar a piscina pública

da cidade em que o personagem Simon, vivido por Vincent Lindon, ensina natação. A meta é cruzar a nado o canal da Mancha.

O filme retrata a dificuldade de um cidadão comum exercer um gesto de hospitalidade, na França. Prestar auxílio a uma pessoa em situação irregular é crime e o Estado se encarrega de punir quem transgride as regras, pois há inclusive um dispositivo que prevê sanções contra quem ajuda estrangeiros em condição ilegal, o denominado delito de solidariedade. Essa irônica expressão foi criada em 1995 por uma associação que milita em prol dos migrantes para se referir ao dispositivo que prevê sanções contra quem ajuda os estrangeiros em condição ilegal. Criminaliza-se, desse modo, o amparo, entendido não como defesa dos direitos humanos, mas apoio e estímulo a indivíduos fora da lei, destruindo “qualquer possibilidade de um amor pelo coletivo, e de um coletivo como amor”, sustenta a pesquisadora Marielle Macé¹⁴.

À semelhança de muitos em igual condição, proibido de avançar e impossibilitado de retroceder, Bilal se encontra paralisado, transformando-se no que Michel Agier chama de “homem (ou mulher)-fronteira”, vivendo na Selva de Calais¹⁵. Cada vez mais assistimos a episódios em que pessoas permanecem por tempo indefinido em uma espécie de limbo, em espaços necessariamente associados à passagem. A propósito disso, Agier indica uma hipertrofia da fronteira, chamando a atenção para o fato de que hoje essas situações se prolongam no tempo e no espaço: são inúmeros os bloqueios, as esperas e as proibições¹⁶. Nesse cenário, o mar surge muitas vezes

564

14 Marielle Macé. *Siderar, considerar*: migrantes, formas de vida. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 59

15 Símbolo da crise migratória na França, esse campo improvisado funcionou em condições altamente precárias entre 2002 e 2015 na cidade portuária, abrigando mais de 7 mil pessoas, até ser completamente desativado em 2016.

16 Agier, *op cit*, p. 131

como lugar em que ainda é possível se aventurar, a imensidão das águas resistindo como símbolo de liberdade.

A beleza da narrativa reside na aposta da presença aquática. Quase um recém-nascido aprendendo a nadar, Bilal precisa ganhar corpo e coragem na piscina para enfrentar as gélidas águas da Mancha no inverno. Do lado de fora, a inhóspita Calais avulta em tons cinzentos, banhada por uma melancólica chuva que nunca cessa. Vidas se cruzam nesse cenário e a perspectiva, sabemos, não é das melhores. O acolhimento será provisório, porque insustentável, e a partida deve acontecer. O título do filme aparece ironicamente impresso no capacho da porta da casa do vizinho, um delator que informa à polícia sobre a presença de migrantes no apartamento de Simon.

De modo geral, a despedida é evitada a todo custo pelo migrante, que se põe em marcha sem maiores rituais. A urgência dita o passar do tempo e de súbito vemos Bilal nadando no oceano, o que confere a medida de sua pequenez diante da épica tarefa. Ele é um ponto minúsculo em meio às ondas, sua fragilidade evidente se comparada à força que o empurra para a clandestinidade. Respirar em meio às braçadas comparece como imagem fundamental na narrativa: essa a grande lição de Simon ao ensinar o jovem a se movimentar na piscina – é preciso sorver o ar na hora certa, estabelecer ritmo, criar uma dinâmica entre corpo e água. Mas é também impossível fazê-lo dentro de um saco plástico, nos diz o filme. Vocacionado para a liberdade do ar puro, e não para a clausura, o indivíduo aqui reclama esse lugar, ainda que ciente do tamanho da tarefa. Respirar é se nutrir, trocar energia com o meio, expandir. Quem tem o poder insistirá no controle dos corpos e até do ar que se respira, seja o coiote que atravessa o migrante na fronteira, seja o torturador do exército turco, ou o Estado-nação que retira o oxigênio de quem ousa se deslocar. Aos migrantes, morte por sufocamento – no caminhão, nas ondas do mar ou na falta de documentos.

Afinal, não estamos todos no mesmo barco, conforme alerta a legenda da obra do artista de rua Banksy, feita em 2015 em Calais, que mostra refugiados amontoados em uma precária balsa acenando por socorro a um iate de luxo. Banksy propõe uma releitura da célebre tela “A balsa da Medusa” (1818), do pintor francês Théodore Géricault, que encena um terrível naufrágio ocorrido na costa africana.

Ainda em uma parede em frente à praia da cidade francesa e no mesmo ano, o britânico traz a imagem de uma criança ao lado de uma mala mirando o Canal da Mancha, com um telescópio em que se vê um abutre pousado. Os trabalhos evocam, além do oceano como barreira para muitos, a desigualdade de condições de quem transita pelas águas.

É o que avulta igualmente em *Terra firme*, narrativa centrada em uma pequena comunidade na ilha de Linosa, na Sicília. Seus habitantes se deparam com a difícil decisão de permanecerem fiéis aos antigos códigos da comunidade pesqueira ou aderirem às demandas de um mundo que gira em torno do capital. Os antigos barcos já não dão o lucro de outrora e o turismo surge como possível renda para a família de Ernesto, o patriarca de um clã de pescadores. Interpretado por Mimmo Cuticchio, o personagem é figurado como uma espécie de Netuno, o deus romano dos mares e oceanos, tanto na caracterização quanto no vínculo profundo com a tradição. O mar é uma das ligações do filme de Crialese com a poética do neorealismo italiano, sobretudo *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, em que o diretor encenava a exploração dos pescadores no porto de Catania, na mesma Sicília.

Essa trama aborda uma nova forma de opressão: Ernesto e o neto Filippo (Filippo Pucillo) encontram um bote repleto de naufragos africanos, dentre eles uma mulher grávida e seu filho. Prestam socorro e os levam para dentro de casa, onde ela dá à luz

uma menina. No entanto, ao ajudá-los, estão infringindo a lei e a repressão da polícia funciona como mais uma alegoria da grave situação envolvendo essa nova leva de indivíduos oprimidos.

São leis ancestrais que regulam os princípios de Ernesto e dos pescadores. “Meu pai me ensinou que é meu dever salvar vidas no mar. Mas hoje tenho de ensinar aos meus filhos que devem mudar o curso quando houver um homem negro afundando no mar”, sustenta um deles no momento em que a comunidade se reúne para discutir o posicionamento frente aos acontecimentos. As regras das águas e as regras da terra não coincidem mais. Juntos, decidem protestar e a delegacia local amanhece no dia seguinte tomada por uma densa camada de peixes.

“É natural que uma ilha seja acolhedora”, afirmou em entrevista a ex-prefeita de Lampedusa, Giuseppina Nicolini¹⁷. Essa máxima vem sendo recusada na atualidade, já que acolhimento e hospitalidade podem ser criminalizados. E muitos irão naufragar pelo caminho como “rastros líquidos das vidas perdidas no mar”¹⁸, a exemplo do que vemos nos filmes de Lioret e de Crialese. Este último cria uma potente imagem na cena de turistas rebolando embalados por uma música frenética sobre um iate, de onde irão mergulhar no mar em que depois se vê o bote de migrantes implorando por socorro. As mesmas águas oferecem experiências absolutamente distintas para os indivíduos. Turistas e migrantes não estão no mesmo barco, como alerta Banksy.

Certo é que os muros e o mar nos afligem insistentemente. A passagem dos trinta anos da queda do muro de Berlim rea-

567

17 Giuseppina Nicolini. Entrevista ao site Correio Unesco. Prefeita entre 2012 e 2017, Nicolini enfrentou a grave situação na ilha de Lampedusa e recebeu um prêmio pela Unesco. Não foi, no entanto, reeleita, provável consequência do apoio de parte expressiva da população italiana às medidas restritivas em relação aos migrantes, conforme referido anteriormente. 18 Macé, op cit, p. 58

ceudou essa discussão, trazendo a necessidade de admitirmos que eles vêm sendo construídos de forma vertiginosa no tempo presente. São novos, e são muitos. Significam o contrário da livre circulação. E o oceano, sinônimo de amplidão, apresenta uma funesta conexão entre água e morte, fazendo-se parede para inúmeros viajantes.

Na Roma antiga, a população utilizava formas anônimas para expressar seu desagrado. Escritos mordazes direcionados a líderes religiosos e personalidades conhecidas eram depositados na calada da noite ao pé das chamadas “estátuas falantes”, como a do famoso Pasquino. Aos que satirizavam o poder, severa punição, mas a prática proliferou, dando origem a uma tradição ainda existente. Outra célebre escultura falante era a de Marforio, e representava o oceano. À diferença do Pasquino, que continua exposto na rua, essa imagem aquática está há muito encastelada dentro de um museu, no Capitólio romano - e já não recebe as mensagens do povo. A estonteante beleza dessa divindade das águas permanece surda às histórias que se desenrolam em seus domínios. Se, mais do que nunca, água e poder seguem entrelaçados, é chegado o momento de Marforio acolher – e ecoar – essas vozes. Muitas delas vêm do mar.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *L'étranger qui vient – repenser l'hospitalité*. Paris: Seuil, 2018.

DI CESARE, Donatella. *Stranieri residenti – una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

DORFMAN, Ariel. Entrevista concedida a Andrew Madigan, The Guardian, maio de 2018. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2018/may/09/ariel-dorfman-not-to-belong-anywhere-to-be-displaced-is-not-a-bad-thing-for-a-writer>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

DUBOSC, Fabrice, EDRERS, Nijmi (org) *Piccolo lessico del grande esodo – ottanta lemmi per pensare la crisi migrante*. Roma: minimum fax, 2017.

LAURENS, Henry. “L'invention de la Méditerranée”. In: REY, Matthieu, LAURENS, Henry (org.) *Méditerranées politiques*. Paris: PUF, 2017.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MARTIRANI, Maria Célia. O Mediterrâneo como rota de fuga no cinema e na literatura italiana contemporânea. Revista Diálogos Mediterrâneos, Número 4, Junho/2013, pp 75-87.

NICOLINI, Giuseppina. Entrevista ao site Correio Unesco, disponível em <https://pt.unesco.org/courier/julho-setembro-2017/giuseppina-nicolini-e-natural-que-uma-ilha-seja-acolhedora>. Acesso em 17 de fevereiro de 2020.

569

PADURA, Leonardo. “A maldita circunstância de água por todo lado”.

MELLO, Patrícia Campos (et all) *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinenses, 2019, pp 101-128.

SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.

FILMES

Bem-vindo. Philippe Lioret, França, 2009.

Terra firme. Emanuele Crialese, França/Itália, 2011.

Sobre os autores

Adilson Pereira é Doutor em Filosofia, na área de Ética, pela Universidade Gama Filho. Atua como docente e pesquisador em Programa de Pós-graduação e em Cursos do Ensino Superior do Centro Universitário de Volta Redonda – UniFOA, também lecionando no Ensino Superior e Médio da Fundação de Apoio à Escola Técnica – FAETEC. Escreve e publica sobre temas relativos à Ética e interfaces variadas, como literatura, ensino e direitos humanos.

Ana Paula Sampaio Caldeira é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas e professora do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. É autora, dentre outros, do livro *O Bibliotecário Perfeito. O historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional*, publicado em 2017 em coedição pela Fundação Biblioteca Nacional e pela EDIPUCRS.

André Dias, Professor Associado II de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF. Pesquisador associado do PRINT-UFF, coordena o Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística, e é Jovem Cientista de Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, desenvolvendo o projeto “Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro”. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Andrea Reis da Costa é professora de língua francesa no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET-RJ, onde é docente do Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais (LEANI). É doutora em estu-

dos de literatura pela Universidade Federal Fluminense e desenvolve pesquisa sobre literatura de viajantes estrangeiros do século XIX.

Ângela Maria Dias é Professora Titular de Literatura Brasileira e Comparada na UFF, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na *Brown University* (EUA, 2007), e professora visitante na *Georgetown University* (EUA, 2007-2008). Além de vários artigos em periódicos especializados, e da organização de coletâneas de ensaios, publicou *A forma da emoção Nelson Rodrigues e o melodrama* (Ed. 7 Letras, 2013) e *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia* (Oficina Raquel, 2016). É pesquisadora associada do PRINT-UFF.

Bethania Mariani doutorou-se em Linguística, em 1996, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e é professora titular do Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo ingressado em 1992. Atua no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem como docente, orientadora e pesquisadora nas áreas de Análise do Discurso e História das Ideias Linguísticas. É, também, pesquisadora do CNPq, pesquisadora associada do PRINT-UFF e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ.

572

Christian Dutilleux, brasileiro naturalizado, é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutor em Letras pela PUC-Rio e pós-doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com pesquisas sobre a literatura de testemunho, literatura e violência e geopolítica da literatura, atuou entre 1985 e 2005 como jornalista correspondente de jornais francófonos, cobrindo eventos do Brasil e de outros países da América Latina.

Eden Viana Martin é doutora em literatura francesa e *Professeur Agrégé* no departamento de Letras da Universidade de Pau et des Pays de l'Adour. Membro do laboratório ALTER e pesquisadora associada do PRINT-UFF, suas pesquisas enfocam as literaturas

francesa e lusófona dos séculos XX e XXI, e mais particularmente a marginalidade das formas, a intermedialidade e a tradução literária.

Fábio Almeida de Carvalho, doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, é Professor Associado da Universidade Federal de Roraima e pesquisador do CNPq, coordenador e pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Desenvolve estudos sobre trocas e transferências literárias e culturais e circulação literária. Entre suas publicações constam, dentre outros, os seguintes títulos: *A vida como ela é... Lugar e função na obra de Nelson Rodrigues* (2001); *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015); *Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015), além capítulos de livros e artigos em revistas especializadas.

Fernando Simplício dos Santos é professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL). Entre as pesquisas desenvolvidas atualmente, elabora trabalhos a partir dos seguintes temas: teoria do romance; literatura e violência; narrativa, imaginário e modernidade. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

François Weigel, Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Université Clermont Auvergne (UCA), é Professor de Língua Francesa e Literaturas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É autor do livro *Itinéraires urbains dans le roman brésilien* (Presses universitaires de Rennes, 2020) e de artigos sobre a representação das grandes cidades no romance e sobre as relações interculturais entre o Brasil e o mundo francófono.

Isabel Maria Fonsêca é Professora Assistente da Universidade Federal de Roraima, onde trabalha no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena. Vem-se dedicando aos estudos das textualidades indígenas americanas; na qualidade de membro do

GRPesq Permanência e Atualização das Fontes Textuais Ameríndias nas literaturas americanas - o caso circum-Roraima. Publicou entre outros, os seguintes títulos: *Educação, cidadania e interculturalidade no contexto da escola indígena de Roraima* (Org.) (2007), *Proposta educativas em cidadania intercultural* (Org.) (2008), *Escritos sobre saúde e educação indígenas* (Org.) (2012); *Textualidades indígenas - Watunna - Mitologia Makiritare* (2017).

Jean-Yves Puyo é geógrafo, *Professeur des Universités* e membro da TREE (UMR 6031). Seus trabalhos se consagram principalmente ao estudo da geografia francesa do século XIX (e, em particular, à geografia militar), bem como à evolução do pensamento ordenamentista (*aménagiste*) e do seu *savoir-faire*, do século XIX à metade do século XX, especialmente no domínio do ordenamento florestal.

José Luís Jobim é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense e foi Professor Titular (aposentado) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Entre seus livros mais recentes, encontram-se: *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações* (Rio de Janeiro: Ed. da UFRR/ Makunaima, 2021); *Portugal segundo o Brasil* (com Roberto Acízelo de Souza, 2. ed. Lisboa: Theya, 2019); *Literary and Cultural Circulation* (Oxford: Peter Lang, 2017). Pesquisador associado do PRINT-UFF e do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR, seu currículo completo, com lista de publicações, está disponível em <http://lattes.cnpq.br/2864489503546804>

Livia Reis é professora titular de literaturas hispânicas na Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano-Americana e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: relações literárias e culturais da/na América Latina, literatura testemunho, literatura e história. Publicou em diferentes revistas e livros no Brasil e no ex-

terior. Desde 2011 é superintendente de relações internacionais da UFF. Pesquisadora associada do PRINT-UFF.

Mara Genecy Centeno Nogueira é Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. Professora do Departamento de História e do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia, com atuação na área de Literatura Amazônica, desenvolve pesquisas sobre os seguintes temas: narrativas sobre morte, medo e encantados na literatura de fronteira (Brasil-Bolívia). É pesquisadora associada do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Maria Bernadette Porto é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). Atua junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense. Foi bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq durante 27 anos. Autora e co-autora da organização de obras coletivas. Publicou artigos e capítulos de livros no Brasil e no exterior. Editora-chefe de três números da revista *Interfaces Brasil Canadá* (na época, Qualis A1). Pesquisadora associada do PRINT-UFF. Mais informações em <http://lattes.cnpq.br/6422912663733570> e <http://orcid.org/0000-0003-4615-6206>

575

Maria Cristina Cardoso Ribas é Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997), Procientista (UERJ/Faperj) desde 2011 e Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e do Acordo Internacional da UERJ com a Universidade da Geórgia, em Athens, E.U.A., é autora de trabalhos em periódicos nacionais e internacionais. Mais informações em <http://lattes.cnpq.br/5649309114787011> e <https://orcid.org/0000-0002-2289-4004>

Maria da Conceição Vinciprova Fonseca é Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense, pesquisando avaliação de tradução. No ensino superior e pós-graduação, ensinou em Barra

Mansa, no UBM, em Resende, na AEDB, e no UniFOA, em Volta Redonda. Dedicar-se também a traduções de poesia e prosa literária.

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina é professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculada à área de literatura do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL). Possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP – Rio Preto) – Área Literaturas em Língua Portuguesa. É pesquisadora associada do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Maria Elizabeth Chaves de Mello fez pós-doutorado na *Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales* de Paris, doutorado na PUC-RIO. É docente da pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do CNPq e líder do grupo de pesquisa *O passado no presente: releituras da modernidade*. Autora de livros, artigos e ensaios, organizou várias obras, com pesquisas sobre diálogos entre culturas, na literatura. Recebeu o título de *Chevalier des Palmes Académiques*, do governo francês. Pesquisadora associada do PRINT-UFF.

576

Marisa Lajolo Professora Titular aposentada da Unicamp, leciona Literatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Fez Doutorado na Universidade de São Paulo e Pós- Doutorado na *Brown University*. Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Monteiro Lobato, Fernando Pessoa e Drummond de Andrade são santos de seus altares. Seu currículo completo, com lista de publicações, está disponível em <http://lattes.cnpq.br/1025607971064367>

Mônica Fiuza Bento de Faria é tradutora e professora associada de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal Fluminense, onde coordena o setor de francês no Laboratório de tradução (LABESTRAD) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense. É Doutora em Letras (UFF), possui Pós-doutorado na área de tradução e literatura (UERJ) e especialização em Psicanálise e Ciências Humanas

(Universidade Candido Mendes). Participa do grupo de pesquisa *O passado e o presente; releituras da modernidade*.

Nadine Laporte é *Maître de conférences* de Literatura Francesa no departamento de Letras da Universidade de *Pau et des Pays de l'Adour*. Membro do laboratório ALTER, suas pesquisas enfocam as literaturas francesa e francófona dos séculos XX e XXI, e em particular a literatura contemporânea e a renovação das formas narrativas no século XXI.

Regina Zilberman, doutora pela Universidade de Heidelberg, com estágios de pós-doutorado no *University College* (Inglaterra) e na *Brown University* (EUA), é professora associada do Instituto de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É pesquisadora 1A do CNPq, e publicou, entre outras obras: *Estética da Recepção e História da Literatura*; *A formação da leitura no Brasil*; *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*; e *Literatura Infantil Brasileira*: uma nova outra história.

Renata Flávia da Silva é Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e desenvolveu estágio de pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2013/2014), com financiamento do Programa CAPES/FCT. Professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense desde 2008, organizou as coletâneas *Utopias comuns em múltiplas fronteiras: ensaios sobre as literaturas africanas de língua portuguesa* (2017) e *De guerras e violências: palavra, corpo e imagem* (2011), em parceria com Laura Cavalcante Padilha. É pesquisadora associada do PRINT-UFF.

Rita Olivieri-Godet é Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo) e pós-doutora em Literatura Comparada (Université Paris 10). Professora titular de Literatura Brasileira da Université Rennes 2; membro senior do *Institut Universitaire de France*; membro da equipe ERIMIT-*Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Territoires et Identités”* e do

Grupo de Trabalho “Relações literárias interamericanas” da ANPOLL.
É pesquisadora associada do PRINT-UFF.

Roberto Mibielli, doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007), é Professor Associado da Universidade Federal de Roraima, Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras e pesquisador do CNPq. Fundou, juntamente com colegas pesquisadores da UFRR, os laboratórios: LLEAL - Laboratório de Leitura, Estudo e Análise Literária e LABLAR - Laboratório de Literaturas da Amazônia e de Roraima. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq), assim como atua nos grupos de pesquisa: Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas - o caso Círcum-Roraima, coordenado pelo Professor Fábio Almeida de Carvalho (PPGL/UFRR) e As trocas e transferência literárias e culturais e a circulação literária e cultural em perspectiva histórica, coordenado pelo Professor José Luís Jobim (PPGLit/UFF). É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

578 **Ronaldo Adriano de Freitas**, doutor em Estudos de Linguagem pela UFF (2020), é Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFF), onde, como docente da graduação em Letras e do Mestrado Profissional em Ensino e suas Tecnologias (MPET), realiza pesquisas (pela interlocução entre a História das Ideias Linguísticas e a Análise do Discurso) sobre a produção de dicionários online.

Sheila Praxedes Pereira Campos é doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, e professora adjunta da Universidade Federal de Roraima, atuando na área de Literatura e Práticas de Ensino, no Curso de Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora associada do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Silmara Dela Silva, doutora em Linguística pela UNICAMP (2008), é Professora Associada da UFF, Setor Linguística, pesquisa-

dora do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) e líder do grupo de pesquisa MiDi – Mídia e(m) Discurso (CNPq). É coordenadora do PPG em Estudos de Linguagem e Jovem Cientista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (2015/2017 e 2018/2021). Pesquisadora associada do PRINT-UFF, tem experiência como jornalista e docente nas áreas de Linguística e Comunicação Social, e os seus estudos têm como foco a análise dos discursos da/sobre a mídia.

Silvio Renato Jorge, doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágios de pós-doutorado na Universidade de São Paulo e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, é professor da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Coordenador e Pesquisador associado do PRINT-UFF, é bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 1C do CNPq e membro do Comitê Assessor de Letras e Linguística desta agência de fomento à pesquisa. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Sonia Maria Gomes Sampaio é Doutora em Educação/UNESP, Mestre em Educação/UFRRJ, Graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia/UNIR. Professora do Departamento de Letras Vernáculas e do Mestrado em Estudos Literários da UNIR, com atuação na área de Literatura de expressão amazônica, Educação e Pós-colonialismo, incluindo estudos sobre a presença do medo em narrativas das/nas Amazônias. É pesquisadora associada do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

Stefania Chiarelli é Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense, realizou os estudos de doutorado em Estudos de Literatura pela PUC-Rio (2005), tendo concluído estágio pós-doutoral na Universidade de Roma La Sapienza (2020), trabalhando os temas de deslocamento, memória e migração. Pesquisadora associada do PRINT-UFF, publicou o ensaio *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (2007), e co-organizou diversas coletâneas sobre literatura brasileira con-

temporânea, dentre elas *Falando com estranhos* - o estrangeiro e a literatura brasileira (2016).

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes possui Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense e Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas. É professora associada de Língua francesa e Literaturas de língua francesa no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura comparada e francofonia. Dentre os últimos artigos publicados, encontram-se: “Do outro lado do Atlântico : Jouvett e a América Latina” (2018); “Jacques le fataliste e Memórias póstumas de Brás Cubas: entre plágios, paródias e palimpsestos” (2018); “Refavela: a negritude de Gil à luz da francofonia” (2018).

Tatiana da Silva Capaverde é professora de Literaturas Hispânicas e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR. É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Entre suas publicações, destacam-se a organização dos livros *Deslocamentos Culturais e suas formas de representação* (Edufr, 2019) e *Viver junto na América Latina: contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana* (Edunila, 2020). No projeto de pesquisa ‘Representações do deslocamento cultural na literatura hispânica’ analisa a literatura de autores venezuelanos expatriados.

Índice remissivo

- Academia Brasileira De Letras: 249.
- Achille Mbembe: 133, 137 e 141.
- Adaptação: 490, 491, 493.
- Audálio Dantas: 253.
- Água Funda: 248,249,250,251,252,256,260.
- Álbum fotográfico: 91, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106.
- Alvares de Azevedo: 37, 38n, 47.
- Amazônia: 358, 359, 360, 361, 367, 373
- Anajá Caetano: 253.
- Análise de/do Discurso: 142, 143, 147, 153, 157, 159, 163, 178, 572, 578.
- Antonio Candido: 249, 256, 258.
- Antonio Risério: 521, 531, 535.
- Ariel: 31, 32, 34, 35, 36, 37n, 38, 39, 39n, 44, 45, 46, 47.
- Autores expatriados: 293; 288.
- Belle époque: 537, 546, 547, 550, 551, 553.
- Biblioteca Mário De Andrade: 252.
- Brasil: 66, 67, 68, 74.
- Cadernos Negros: 256.
- Caliban: 31, 32, 34, 35, 36, 37, 37n, 38, 39, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 43, 44, 45, 46, 46n, 47, 48.
- Carolina Maria De Jesus: 252,253,254,255,256,260.
- Caos-mundo: 289, 301.
- Carlos Rennó: 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 527, 528, 529, 530, 531, 533, 534, 535, 536.
- Catete: 254.
- Cecília Meireles: 258.
- Child Of The Dark: Diary Of Carolina 252.
- Cidade(s): 10, 31, 38, 39, 43, 47, 48, 68, 70, 72, 77, 80, 81, 82, 97,

109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 164, 174, 176, 185, 207, 208, 209, 225, 248, 254, 255, 268, 281, 284, 328, 337, 342, 349, 350, 362, 371, 380, 401, 403, 417, 435, 441, 446, 497, 498, 499, 502, 503, 528, 530, 539, 540, 541, 542, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 559, 563, 564, 566 e 573.

Circulação: 9, 10, 11, 19, 21, 22, 28, 35, 49, 80, 91, 94, 126, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 157, 164, 175, 228, 246, 249, 252, 260, 289, 291, 313, 376, 379, 398, 402, 452, 456, 459, 539, 540, 560, 568.

Clarice Lispector: 252.

Coelho Neto: 38, 39, 39n, 40n, 41, 41n, 43, 44, 45, 47.

Colecionismo: 91, 95, 106.

Colonialismo: 19, 126, 130, 131, 132, 140, 343 e 347.

Composição: 395.

Conceição Evaristo: 255, 256, 257, 258, 259, 260.

Consumo: 90, 93, 94, 103, 104, 106, 463, 472, 477.

Consumo cultural: 90, 93, 94, 103, 104, 106.

Cora Coralina: 252.

582 Cultura amazônica: 395, 397, 399.

David St Clair: 252.

Deslocamento: 480, 485, 498, 493, 494

Discurso: 62, 64, 126, 130, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 175, 178, 185, 186, 203, 211, 216, 229, 243, 259, 292, 308, 309, 313, 317, 343, 365, 403, 405, 416, 423, 445, 446, 465, 467, 470, 482, 483, 484, 492, 493, 500, 524, 544, 561, 572, 578, 579.

Djaimilia Pereira de Almeida: 135, 136, 138.

Dramaturgia: 550, 551, 554, 555.

Ed, Host: 257.

Ed. Naconde: 257.

Edições da Câmara: 248.

Editora Nova Fronteira: 248.

Editora 34: 248.

Educação feminina: 69.
Eni Orlandi: 146, 149, 150, 153, 158, 159, 163.
Éramos Seis: 249
Ernesto Quesada: 90, 91, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107.
Escrita migrante: 285, 293, 302.
Escritores migrantes: 449,451, 456, 458, 459.
Espaço: 66, 283, 287, 290, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412.
Espetáculos: 539, 540, 543, 545, 548, 549, 554.
Faculdade De Letras Ufmg: 255.
Favela Do Canindé: 255.
Felipe Moraes: 517, 535.
Finitude: 374.
Floresta: 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 371, 372, 373, 374.
Fogo Morto: 249.
Francis Wolff: 537, 554, 555.
Gabriela, Cravo e Canela: 249.
Gelson Fonseca Jr.: 532, 534.
Gianfrancesco Guarnieri: 253.
Gilberto Gil: 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 527, 528, 529, 530, 531, 533, 534, 535, 536.
Gráfica Olímpica Ltda: 247.
Guimarães Rosa: 249.
Habitabilidade: 447,455.
Horácio De Almeida: 247.
Hospitalidade: 444,445,447,448, 449,455, 458.
Ideologia: 27, 142, 148, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 238, 242, 314, 382, 388, 467.
Inocência Mata: 136,137.
Imaginário: 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412.

João Antonio: 253.

João Cabral De Melo Neto: 253.

Joaquim Botelho: 252.

Jorge Amado: 249.

José Eduardo Agualusa: 480, 481n, 482n, 484n, 486n, 488n, 489n, 491n, 492n, 493, 494n, 495n, 496n.

José Lins do Rego: 249.

José Luís Jobim: 15, 17, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 46, 47, 303, 313, 315, 317, 318, 378, 379, 392, 393.

Juscelino Kubitschek: 254.

Le Depotoir: 252.

Lygia Fagundes Telles: 252.

Literatura de viagem: 67,68, 297.

Literatura inquilina: 301.

Literatura migrante: 291, 292, 301.

Livraria do Globo: 248.

Lucio Costa: 252.

Luis Antonio:, Jota Jr 258.

584 Magma: 249.

Maria Graham: 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74.

Maria Firmina dos Reis: 246, 247, 248.

Maria José Dupré: 249.

Medo: 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374.

Memória: 395, 397, 398, 401, 403, 404, 408, 409, 411.

Metaficção historiográfica: 484, 485.

Michel Pêcheux: 142, 144, 147, 149, 153, 157, 158, 159, 160, 163, 171, 172, 175.

Não-lugar: 288, 301.

Narrativa: 396, 397, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 412.

Nélida Piñon: 252.

Olhos D'água: 257, 258.

Oscar Niemeyer: 252.

Ottmar Ette: 297, 298, 301, 302.
 Palavras nômades: 295, 296, 301.
 Plínio Marcos: 253.
 Poncia Vicêncio: 257,260.
 Premio Jabuti: 257.
 Publicador Maranhense: 246.
 Quarto De Despejo: 252,253,255,260.
 Quatrieme Festival Mondial du Theatre Universitaire: 253.
 Quebec: 444 - 462
 Quilomb'hoje: 256
 Representação: 395, 397, 398, 399, 401, 403, 404, 406, 408, 410, 411.
 Representação cultural: 486, 488.
 Ruth Guimarães: 248, 249, 251, 260.
 Sagarana: 249.
 Social: 361, 362, 368, 369, 370.
 Tarsila do Amaral: 248.
 Teatro: 537, 540, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 555.
 Teatro da Universidade Católica (Tuca): 253.
 Teorias da aclimação 13, 14, 18, 303, 307, 313, 314, 317, 377, 378, 379,382, 389, 391.
 Teorias da falta 14, 15, 18, 32, 41, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 317.
 Typografia do Progresso: 246.
 Translinguismo: 445, 455, 461.
 Úrsula: 246,248,260.
 Vicente Quesada: 90, 91, 95, 96, 97, 99, 103, 104, 105, 107.
 Violante Do Canto: 252.
 William Shakespeare: 31, 31n, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 48
 I Colóquio de escritoras mineiras: 255.

