

# Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC  
V. 9 • Nº 21 • Ago.- Out. (2020) • ISSN 2596-2817

Temática Livre



Arlene Fernandes Vasconcelos  
Dariana Paula Silva Gadelha  
Sandra Mara Alves da Silva  
(Organizadoras)



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS  
UFC

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC**

**V. 9 • Nº 21 • Ago.- Out. (2020)**

**ISSN 2596-2817**



## **Temática Livre**

**Arlene Fernandes Vasconcelos**

**Dariana Paula Silva Gadelha**

**Sandra Mara Alves da Silva**

**Organizadoras**

**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

# CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

## ORGANIZAÇÃO

Arlene Fernandes Vasconcelos - UFC  
Dariana Paula Silva Gadelha – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva - UFC

## EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Orlando Luíz Araújo – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## EDITORA-CHEFE

Licilange Gomes Alves – UFC

## EDITORA-ASSISTENTE

Francisca Kellyane Cunha Pereira – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC  
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Bárbara Costa Ribeiro - UFC  
Clarissa Paiva de Freitas – UFC  
Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC  
Edilane Vitório Cardoso – UFC  
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Edilane Vitório Cardoso – UFC  
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC  
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC  
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC  
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC  
Ítalo Vieira Lima – UFC  
José Bezerra de Souza – UFC  
Karine Costa Miranda – UFC  
Lia Leite Santos – UFC  
Licilange Gomes Alves – UFC  
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC  
Orlando Luiz Araújo – UFC  
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC  
Thalyta Nascimento Nunes – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli

Sudi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Antonio Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of

Oxford

Francesco Guardiani – University of

Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli

Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso, Università di Genova

(Italia)

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA

Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di

Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

## NOSSA CAPA

Para esta edição da Revista Entrelaces, foi escolhida, como ilustração de capa, a interpretação da Torre de Babel (1954), de Lucas Van Valckenborch I, Museu do Louvre<sup>1</sup>. Na obra, temos a representação do ambiente de que fala o texto bíblico e que suscitou as reflexões geradas a partir da leitura dos diversos escritos que compõem o periódico. Na imagem, temos a torre feita pelos homens, que buscam, por meio dela, alcançar os céus. Lá, a diversidade está presente, o que simboliza bastante a multiplicidade de uma edição de temática livre.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/AQQRD4-Lucas-Van-Valckenborch-I-A-Torre-de-Babel>

## SUMÁRIO

*Entrelaces – Edição Temática Livre, uma grande Babel da pesquisa literária*..... 08  
Arlene Fernandes Vasconcelos  
Dariana Paula Silva Gadelha  
Sandra Mara Alves da Silva

### SEÇÃO ARTIGO

*Identidades traduzidas: abordagens éticas na tradução de El Emante Bilingüe*..... 14  
Carolina Dutra Carrijo

*A punição simbólica: representações das masculinidades no conto Diga às mulheres que a gente já vai, de Raymond Carver*..... 32  
Claudimar Pereira da Silva

*Os pesados restos coloniais no Caderno de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo*..... 47  
André Souza da Silva

*A posição do narrador no romance Ao farol, de Virgínia Woolf*..... 63  
Adriane Cherpinski, Evely Vânia Libanori e Adriana Gomes Cardozo de Andrade

*Silenciosa violência em Não falei, de Beatriz Bracher*..... 75  
Gabriella Kelmer de Menezes Silva e Derivaldo dos Santos

*A desagregação da personagem e o espaço narrativo em Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos e O trabalho sujo dos outros, de Ana Paula Maia*..... 96  
Pâmela Telles e Marinês Andrea Kunz

*O contraponto existencial entre Leonardo Sciascia e suas personagens Candido e Calogero*..... 111  
Anne Caroline de Moraes Santos

*Ruínas tropicais: pervivência da Tropicália no filme de Durval Discos*..... 131  
Lucas de Sousa Serafim e Carolina da Nova Cruze

*O Cão-Tinhoso: ‘é preciso que morra a tribo para que a nasça a nação’ (Mondlane, 1962)*..... 144  
Vércia Conceição

*A influência de Oswald de Andrade na poesia concreta/contemporânea de Augusto de Campos*..... 155  
Andressa da Costa Farias e Letícia Laurindo de Bonfim

### SEÇÃO TRADUÇÃO

*Aeroporto*..... 173  
Priscila Campolina de Sá Campello, Flávia M. da Rocha Fontes, Marise Myrrha de Paula e Silva Neves

**SEÇÃO CRIAÇÃO**

*A serpente da Medusa*..... 189  
Yvisson Gomes dos Santos

*Yo*..... 190  
Camila Manoela Silva

*Fogos-fátuos*..... 191  
Gustavo Tanus

*A cidade*..... 192  
Alane Melo

## EDIÇÃO TEMÁTICA LIVRE, UMA GRANDE BABEL DA PESQUISA LITERÁRIA

Segundo o texto bíblico, em toda a terra existia uma só língua, então, alguns homens, criaturas do Deus único e poderoso, construíram uma torre muito alta, com o objetivo de alcançar os céus, morada do ser divino. A essa torre, Deus chamou Babel e, vendo-a tão alta, feita por homens que falavam a mesma língua, ou seja, que conseguiam comunicar-se facilmente, ele percebeu que suas criaturas poderiam, em um futuro não tão distante, fazer o que quisessem. Para evitar isso, Deus, então, decidiu confundir as línguas de todos os homens naquele espaço e, em seguida, os dispersou pela terra<sup>2</sup>.

A Torre de Babel é vista por muitos como o mito de origem das línguas e dos povos, ela representa o “mito da comunicação perfeita: um tempo e um espaço caracterizados pela ambição de um poder assente na uniformidade de linguagem, dos signos e das representações, quer dizer, na singularidade da cultura”<sup>3</sup>. A Torre, nesse sentido, seria o espaço onde homens e línguas diversos e distintos relacionavam-se entre si.

Considerando todo o poder que a comunicação poderia dar aos homens, Deus agiu. E agiu com o intuito claro de evitar essa uniformidade, essa união, essa harmonia entre os indivíduos que habitavam a terra, pois eles teriam em suas mãos possibilidades impensáveis de poder, agiu castigando e condenando os homens. No entanto, o castigo pela ambição humana não foi a destruição, mas a imposição aos homens de “falar línguas diferentes, a de atribuir a cada um diferentes códigos de comunicação. A mútua incapacidade de decodificação dos signos e de cada um partilhar o ‘mundo intersubjectivo’ da sua realidade confundiu-os e por isso partiram para diversos lugares”<sup>4</sup>, ou seja, o homem foi condenado à separação. Portanto, foi a partir da intervenção de Deus que surgiram as mais variadas falas e os mais variados povos em toda a terra.

A *Revista Entrelaces*, em sua edição atual, de **Temática Livre**, traz variados temas, escritos por pesquisadores de diversos lugares, com visões, perspectivas e abordagens variadas sobre a literatura. Em uma livre analogia, podemos perceber esta

---

<sup>2</sup> BÍBLIA. Genesis in: **Bíblia Sagrada Católica**. Capítulo 11, v. 1-9, p. 10. Edição D, s/d.

<sup>3</sup> VILAÇA, Helena Carlota Ribeiro. **Da Torre de Babel às terras prometidas – estratégias sociológicas para o estudo do pluralismo religioso na sociedade portuguesa**. 2003. 488f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 2003, p. 381.

<sup>4</sup> VILAÇA, Helena Carlota Ribeiro. **Da Torre de Babel às terras prometidas – estratégias sociológicas para o estudo do pluralismo religioso na sociedade portuguesa**. 2003. 488f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 2003, p. 381.



edição como uma grande Babel da pesquisa literária, em que se busca a unidade na diferença. Na edição Nº 21, v. 9 deste periódico, temos o prazer de apresentar pesquisas diversas sobre os mais variados temas acerca da literatura brasileira e estrangeira, porém, acreditamos que a nossa Babel, diferentemente da bíblica, não é digna de condenação por parte dos deuses da Literatura, pois nosso grande intuito é a divulgação desses deuses em forma de artigos, ensaios, escritos artísticos. Nosso maior objetivo é a comunhão das diversas formas de abordar a literatura e torná-las acessíveis e compartilhá-las ao máximo.

Seguindo esse objetivo de união e compartilhamento dos estudos em literatura, a SEÇÃO ARTIGO, desta edição da *Revista Entrelaces*, abre com o texto “Identidades traduzidas: abordagens éticas na tradução de *El Emante Bilingüe*”, de autoria de Carolina Dutra Carrijo (USP). A pesquisadora aponta questões éticas relativas à tradução *El amante bilíngüe*, de Juan Marsé (1990), uma narrativa migrante, plurilíngue e polifônica, que trabalha questões históricas, culturais e linguísticas significativas entre Espanha e Catalunha, a partir de um processo de dissolução identitária da personagem atrelado questões linguísticas igualmente significativas, como a presença constante de dois idiomas – castelhano e catalão – e de um dialeto literário. Para Carolina Dutra Carrijo, o tradutor, ao lidar com essas várias questões, precisa traçar estratégias de tradução que possam contemplar os recursos linguísticos empregados pelo autor da obra em estudo. Esse estudo é bastante interessante por nos oferecer reflexões que nos levem a pensar questões éticas relativas a atuação do tradutor.

Claudimar Pereira da Silva (UNESP) contempla esta edição da revista com o artigo “A punição simbólica: representações das masculinidades no conto *Diga às mulheres que a gente já vai*, de Raymond Carver”, no qual entendemos um pouco mais sobre as representações masculinas no conto em análise, que narra a história de dois rapazes que, durante um passeio, após realizarem atividades socialmente tidas como masculinas, envolvem-se no abuso de uma jovem. Em seu estudo, partindo de preceitos e conceituações desenvolvidos por estudiosos como Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Kimmel, Raewyn Connell e Judith Butler, Claudimar percebe como um dos aspectos mais representativos da masculinidade, a violência, contribui para a perpetuação e hegemonia dessa mesma masculinidade, a qual, simbolicamente, condena e pune o gênero feminino. As reflexões desenvolvidas pelo autor desse artigo são bastante atuais e merecem destaque em nossa sociedade, que ainda sofre com a imposição de uma masculinidade tóxica.

André Souza da Silva é autor do artigo “Os pesados restos coloniais no *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo”, no qual ele reflete sobre o projeto imperialista português, repensando aquilo que o autor chama de “velhos lugares da cultura portuguesa” a partir da leitura e análise da obra *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo. Para André, o livro de Figueiredo rediscute o colonialismo ao mesmo tempo em que traça um histórico dessa prática por parte do povo lusitano, refletindo, especialmente, como esse mesmo povo continua, na contemporaneidade, fazendo uso do conteúdo histórico em sua produção literária, sendo a história um dos seus tópicos basilares. É um texto bastante interessante, na medida em que traz à luz um assunto ainda bastante atual, o imperialismo e o domínio das nações, refletindo-o a partir do texto literário.

Outro texto que a leitura envolve e prende o leitor é “A posição do narrador no romance *Ao farol*, de Virgínia Woolf”, de Adriane Cherpinski, Evely Vânia Libanori e Adriana Gomes Cardozo de Andrade. As autoras do artigo apresentam um estudo do romance com base no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, escrito pelo filósofo Theodor W. Adorno. Por meio de uma análise minuciosa, compreendemos o papel de um narrador que adentra no íntimo dos personagens para permitir que o leitor conheça os anseios, os conflitos e as emoções destes. Desse modo, o romance de Woolf dispensa o tempo cronológico em detrimento do psicológico. E o gênero romance, que outrora colocava em cena o singular e o realismo objetivo, narra, agora, as vidas de homens e mulheres triviais, focando no subjetivismo.

O artigo “Silenciosa violência em *Não falei*, de Beatriz Bracher”, de Gabriella Kelmer de Menezes Silva e Derivaldo dos Santos, traz um romance com uma temática que deve ser evitada de esquecimento: a ditadura civil-militar. Despertando o interesse do leitor para conhecer essa interessante obra, as articulistas focam em analisar a linguagem do narrador-personagem ao expressar as torturas sofridas anos após os acontecimentos, a insuficiência da memória ao rememorar os fatos e o conhecimento da violência presentificada desde sempre no homem. Ademais, as autoras analisam o silêncio do personagem sob três perspectivas: o silêncio como resistência; o silêncio perante a insuficiência da linguagem; e o silêncio como desconfiança perante a linguagem.

Pâmela Telles e Marinês Andrea Kunz são as autoras do inquietante artigo “A desagregação da personagem e o espaço narrativo em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*, de Ana Paula Maia”. As pesquisadoras

analisam as obras mencionadas, focando a situação dos homens e mulheres que estão à margem da sociedade. Por meio de um texto que incita e abisma os leitores, abordam a condição violenta, desumana, submissa e degradante a que tantos estão submetidos de forma banalizada. Ademais, as articulistas remetem ao passado brasileiro mostrando como a realidade dos negros e dos descendentes indígenas ainda hoje permanece injusta e desigual. Para dialogar com os romances de Ana Paula Maia, as articulistas trazem os estudos de Lilia Schwarcz, Marilena Chauí, Jaime Ginzburg, Silviano Santiago, dentre outros importantes nomes.

Anne Caroline de Moraes Santos fez uma profunda imersão no universo do escritor italiano Leonardo Sciascia, ao visitar seu local de nascimento e a fundação que seu nome intitula, rica em documentos pessoais, que possibilitaram-na escrever sobre a relação entre a vida do autor e de suas criações literárias no artigo “O contraponto existencial entre Leonardo Sciascia e suas personagens Candido e Calogero”. O texto aponta para a preocupação de Sciascia com seu povo e a necessidade de divulgar suas angústias, na busca de formar leitores-testemunhas dessa história.

Passando a uma paisagem mais tropical, Lucas de Sousa Serafim e Carolina da Nova Cruze, em “Ruínas tropicais: pervivência da Tropicália no filme de Durval Discos”, investigaram as repercussões do movimento Tropicália no Brasil durante a década de 90 até os dias atuais, a partir do filme *Durval Discos*, de Anna Muylaert, que aborda a transição do disco de vinil para os *compact discs* (CDs), num simbolismo sobre as marcas de um movimento “passado” em uma sociedade que se reinventa constantemente. Serve de embasamento também, o livro de Caetano Veloso sobre a época, *Verdade Tropical*. Teóricos como Celso Favaretto, Ivana Bentes e Raul Antelo vêm enriquecer a análise dos autores sobre a marca que esse movimento deixou na atualidade brasileira.

“O Cão-Tinhoso: ‘é preciso que morra a tribo para que a nasça a nação’ (Mondlane, 1962)” é o artigo de Vércia Conceição, que aborda a questão da colonização pelo ponto de vista de um garoto de Maputo, na narrativa de Luís Bernardo Honwana, “Nós Matamos o Cão-Tinhoso”. Ginho é forçado a sacrificar um cão para mostrar coragem diante dos demais alunos da escola, a Vércia identifica nisso uma mudança de postura diante dos colegas e até da professora, a qual exigia deferência diferenciada dele por ser um nativo. A autora levanta um questionamento sobre a mudança de Ginho em relação a sua situação de colonizado.

Encerrando a seção de artigos da revista, Andressa da Costa Farias e Letícia Laurindo de Bonfim oferecem aos nossos leitores um estudo dedicado a investigar a influência da obra de Oswald de Andrade sobre a poesia concreta de Augusto de Campos. No artigo intitulado “A influência de Oswald de Andrade na poesia concreta/contemporânea de Augusto de Campos”, as pesquisadoras observam que a proposta de inovação estética do escritor modernista, que se colocava no extremo oposto da poesia tradicional, passadista, ao realizar uma produção de vanguarda e, ao mesmo tempo, nacionalista, moderna e extremamente crítica, exercendo, posteriormente, nas décadas de 1950 e 1960, papel importante no processo construtivo da produção de um dos mais representativos escritores da poesia concretista brasileira, Augusto de Campos, que incorporou à sua literatura novas plataformas, mídias e tecnologias.

Esta edição da *Revista Entrelaces* traz, ainda, na SEÇÃO TRADUÇÃO, o texto intitulado “Aeroporto”, uma transposição para a língua portuguesa, empreendida por Priscila Campolina de Sá Campello, Flávia M. da Rocha Fontes, Marise Myrrha de Paula e Silva Neves, e nunca realizada anteriormente, de um trecho da obra *Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction*. O texto retrata a realidade de homens e mulheres que vivem no Oriente Médio e nutrem anseios que não se adéquam às convenções sociais rígidas do país onde nasceram. Com uma narrativa agradável e envolvente, o trecho traduzido nos permite ampliar nosso olhar e nossa percepção, permitindo-nos conhecer um pouco mais sobre esse povo.

Nossa edição encerra-se com textos literários variados de autoria de Yvisson Gomes dos Santos, Camila Manoela Silva, Gustavo Tanus e Alane Melo, publicados na SEÇÃO CRIAÇÃO, alguns poemas apresentam-nos ideias várias, que vão desde as górgonas mitológicas em “A serpente da Medusa”, a delicadeza da saudade em “Yo”, até o cotidiano e os dilemas sociais em “Fogos-fátuos” e “A cidade”. Encerrando essa seção, um conto mais intimista sobre a visita de uma neta ao asilo onde mora sua avó, transporta-nos a uma pequena catarse, dividida com a própria personagem, ao deixar para trás o ambiente opressor.

Como se percebe, os textos que formam a edição Nº 21, v. 9 da *Revista Entrelaces* entregam reflexões importantes para a Literatura, seja de forma mais analítica, seja de forma ficcional. O que se evidencia é a expressiva variação das linhas de pesquisa contidas nos artigos, que têm em comum a necessidade de continuar investigando e trazendo ao público o resultado dessas observações a fim de que elas prossigam a cada novo olhar.

Tal qual se apontou no início deste texto, formam uma grande Torre de Babel, no sentido da diversidade de caminhos esboçados, mas vai além, pois as diferentes áreas se comunicam na precisão de cada indagação aqui contida, as quais fomentam novas inquições. E assim se comunicam os pesquisadores da Babel acadêmica apresentada no atual número deste periódico. Esperamos que a leitura seja engrandecedora e instigante aos experientes e aos iniciantes no processo de investigação literária, que sempre nos move mais adiante a cada novo véu que se descortina.

**Arlene Fernandes Vasconcelos  
Dariana Paula Silva Gadelha  
Sandra Mara Alves da Silva  
Organizadoras**

# Identidades traduzidas: *abordagens éticas na tradução de* *El Amante Bilingüe*

Carolina Dutra Carrijo<sup>5</sup>  
Universidade de São Paulo (USP)

## Resumo

O presente artigo aponta algumas questões éticas encontradas na tradução da obra *El amante bilíngüe*, de Juan Marsé (1990). Entendida sob a perspectiva de uma narrativa migrante (CORNEJO-POLAR, 1996), plurilíngüe e polifônica, a obra recria, no plano do enredo, o processo de dissolução identitária do personagem – no qual se espelham, de forma caricatural, questões históricas, culturais e linguísticas entre Espanha e Catalunha. Entrelaçado ao enredo, o plano da linguagem se tece como uma rede de reverberações, com a presença de dois idiomas e de um dialeto literário. Ao lidar com este complexo artefato literário fundamentado na pluralidade linguística, colocam-se novos problemas ao tradutor: os aspectos relativos ao contato e a mediação entre as culturas evidenciam-se imbricados à recriação literária que se dá na travessia entre as línguas. Definir uma estratégia de tradução que contemple os recursos literários empregados pelo autor envolve assim a reflexão sobre as escolhas éticas envolvidas no ato tradutório.

## Palavras-chave

Identidades culturais. Plurilinguismo. Ética da tradução. Juan Marsé. Identidade migrante.

---

<sup>5</sup> Mestre em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo.

Celebrado como um dos grandes romancistas em língua espanhola, Juan Marsé (1933-2020), recentemente falecido, é pouco conhecido pelo leitor brasileiro. A escassa tradução de sua obra para o português parece se configurar como fato reforçador de tal desconhecimento. Grande parte de seus romances e contos tem como tempo narrativo a época logo após o fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e se estende durante o longo período da ditadura franquista.

Muitos temas permeiam sua extensa produção, entre os quais se destacam o papel da imaginação e da memória coletiva em um tempo em que é imperativo o esquecimento. Destaca-se também o cenário narrativo desta Barcelona ficcional, construída com vestígios e reminiscências de um panorama histórico de perdas, privações, e também sonhos, fantasias, sempre atravessadas pelo peso de um *passado que não passa* (GELI, 2016). *El amante bilíngüe* retoma esses componentes em uma vertente cômica e debochada. O romance já deixa apontado em seu título um dos temas fundamentais da obra: o bilinguismo, que se desdobra em questionamentos sobre identidade cultural, subjetiva, linguística.

Para compreendermos a densidade dos problemas éticos da tradução relacionados a esta obra, é necessário caminharmos brevemente sobre o tempo/espço narrativo e sua contextualização histórica.

Como já apontado pela crítica (RESINA, 2001), a cena inicial do romance, situada exatamente no ano da morte de Franco, traz, no diálogo entre Marés – protagonista da obra – e o amante de sua esposa, a pergunta: “*Y ahora, qué?*”, a qual traduz a ansiedade de parte da sociedade espanhola (e catalã) com relação ao futuro do país.

Economicamente, a sociedade espanhola havia experimentado um momento de crescimento, ainda que de maneira desigual e sobre bases mais que questionáveis, a que convenientemente se chamou “milagre”. Entretanto, como decorrência da desigualdade entre as regiões e do desenvolvimento industrial/urbano frente à deterioração vertiginosa das economias rurais, intensificaram-se os fluxos migratórios, que, em lugar de minimizar as condições de desigualdade, trouxeram-na também para as cidades, produzindo outras formas de divisão social, cultural, econômica, espacial.

No caso de Barcelona, espaço narrativo de Marsé, temos que, no começo dos anos sessenta, a capital se compunha se uma proporção quase igual de “catalães de origem” e imigrantes de outras regiões espanholas e seus descendentes, divisão que estabelece também diferentes estratos socioeconômicos – predominantemente, identifica-se a sociedade catalã à classe urbana burguesa enquanto a classe operária é identificada à

origem imigrante. Tal divisão constela-se ainda em distintas identidades culturais e marca-se no corpo da cidade, produzindo espaços de segregação: ao centro beneficiado pelo desenvolvimentismo urbano contrapõe-se a precária periferia imigrante.

Problematizando ainda mais essa dinâmica, persistem encobertos – pois que fortemente reprimidos pela perspectiva centralista de Franco – os nacionalismos, interessados em estabelecer definições de identidade e espaços culturais e políticos demarcados.

Cabe destacar aqui que o próprio conceito de nacionalismo, tal como é expresso em linguagem corrente na Espanha, difere consideravelmente do entendimento mais corriqueiro no português do Brasil. Enquanto no Brasil o termo é normalmente associado ao conceito de País, unidade centralizadora, na Espanha, a palavra é frequentemente associada aos diversos grupos sociais que a compõem: nações são entendidas como comunidades que historicamente possuem identidade linguística e cultural diferenciadas da centralidade da Pátria ou do Estado espanhol.

Assim, a Constituição da Espanha (1978) reconheceu o direito à autonomia das *nacionalidades* e regiões que a integram e, desde então, foi se estabelecendo, nos diversos Estatutos de Autonomia, o autorreconhecimento das nacionalidade histórica das comunidades de Andaluzia, Aragão, Canárias, Catalunha, Comunidade Valenciana, País Basco e Galícia. Embora nem todas elas tenham língua própria, este autorreconhecimento as legitimaria como *nações*<sup>6</sup>.

Centrando-se no caso da Catalunha – identificada, no romance, à capital Barcelona – o problema torna-se bastante complexo, uma vez que tanto a cultura catalã havia sido soterrada sob a repressão franquista, como o destino dos imigrantes da classe operária pouco havia interessado regime. Tratava-se, então, de mais um desafio da transição democrática: reconstruir a “identidade catalã” e assimilar a presença econômica e cultural do imigrante.

---

<sup>6</sup> Cabe destacar, no entanto, que atualmente o termo volta a manifestar sua carga polêmica no debate sobre a autodeterminação, que contrapõe este conceito à ideia da indivisibilidade da Nação espanhola. Veja-se, a respeito, a modificação, feita em 2010, pelo Tribunal Constitucional, no Estatuto de Autonomia da Catalunha aprovado em 2006, precisamente no que se refere ao uso da palavra “nação”: “*De la nación puede, en efecto, hablarse como una realidad cultural, histórica, lingüística, sociológica y hasta religiosa. Pero la nación que aquí importa es única y exclusivamente la nación en sentido jurídico-constitucional. Y en ese específico sentido la Constitución no conoce otra que la Nación española, con cuya mención arranca su preámbulo, en la que la Constitución se fundamenta (art. 2 CE) y con la que se cualifica expresamente la soberanía que, ejercida por el pueblo español como su único titular reconocido (art. 1.2)*” (TC, 2010, p. 272).



A força desses componentes históricos e culturais em tensão, metaforizados na problematização do processo identitário sofrido pelo protagonista do enredo, é um dos eixos narrativos de *El amante bilingüe*.

Nele acompanhamos a crise e transformação do protagonista, Joan Marés (jogo com o nome do autor, Juan Marsé), catalão de origem humilde criado em uma região fronteiriça de Barcelona, onde convive com vários “*charnegos*”, como são chamados pejorativamente as pessoas de fala não catalã – no caso, a grande massa de imigrantes vinda principalmente do Sul da Espanha, em particular andaluzes e murcianos<sup>7</sup>.

Marés surpreende sua esposa, Norma, mulher da classe alta catalã, na cama com um engraxate *charnego*, fato ao qual se sucede o abandono de Marés pela mulher e sua queda em uma profunda crise de identidade: por mais de quinze anos não consegue superar o rompimento da relação.

Torna-se, então, um músico de rua, assumindo distintos papéis, conforme a conveniência. Como observado por Stewart King (KING, 1999), tais papéis multiplicam-se ao longo da narrativa, e remontam já à sua infância, quando, sendo catalão, é confundido com um “*charneguillo de los muchos que entonces infectaban el barrio*” (KING, 1999, online)<sup>8</sup>.

Essa vida mendicante, arrastada sob as múltiplas personas criadas por Marés, vai se intensificando, até o momento em que o protagonista é visitado em sonhos ou alucinações por uma espécie de *alter ego* imigrante chamado Juan Faneca e entra em um processo vertiginoso de perda de identidade: a personagem Joan Marés – último reduto do *eu* – vai se degradando exponencialmente enquanto passa a incorporar um presunçoso Juan Faneca.

Pouco a pouco, Faneca vai convencendo o decadente Marés de que somente conseguiria se aproximar de Norma se se fizesse passar por *charnego*. Essa presença vai assim tomando conta de Marés, que assume o disfarce do murciano Faneca<sup>9</sup>. Este *outro* imigrante, inclusive, apodera-se de sua fala, que passa a marcar-se de um acentuado sotaque *charnego*. Entretanto, paulatinamente o disfarce vai se tornando “realidade”, e a

---

<sup>7</sup> Proveniente de Murcia, região Sudeste da Espanha. O termo também é usado de forma pejorativa para referir-se aos imigrantes operários.

<sup>8</sup> A maioria dos trechos citados da obra *El amante bilingüe* será citado no idioma original, de forma a evidenciar algumas questões relativas à tradução abordadas neste artigo.

<sup>9</sup> Em outro nível, reverbera-se a tensão entre o mundo ficcional e o “real”: os nomes dos personagens jogam com o nome do próprio autor, nascido Juan Faneca Roca, convertido posteriormente em Juan Marsé Carbó.

realidade se torna delírio: ambos parecem então pertencer a uma mesma região “fronteiriça”, expondo os limites de definição e identificação do sujeito – indefinição que se desdobra em perspectivas sociais, culturais, linguísticas.

Compondo um dos fortes vetores desta dinâmica, a dualidade linguística que atravessa o personagem está extremamente enraizada na problemática definição da identidade catalã. Exemplifico tomando as palavras do autor, ao receber o Prêmio Cervantes de Literatura:

Como os senhores sabem, sou um catalão que escreve na língua castelhana. Eu nunca vi nada de anormal nisso. E embora acredite que a imensa maioria compartilhe da minha opinião, existe entretanto quem pense que se trata de uma anomalia, um desacordo entre o que eu sou e represento, e o que deveria ter sido e haver talvez representado. Diga-se de passagem, desacordos entre o que sou e o que poderia haver sido nesta vida, como escritor e como simples indivíduo, tenho para dar e vender, ou, como dizemos na Catalunha, *per donar i per vendre* [...]

A dualidade cultural e linguística da Catalunha, que tanto preocupa, e que na minha opinião nos enriquece a todos, eu a vivi desde que faço uso da razão, na rua e na minha própria casa, com a família e com os amigos, e continuo vivendo. Pode ser que isso comporte efetivamente um equívoco, um certo desgarramento cultural, mas é uma obstinada e persistente realidade. (MARSÉ, 2009, n.p., tradução livre).

De fato, o autor – tal como o protagonista do romance – é um catalão de origem, que viveu grande parte de sua infância junto a imigrantes do sul, e traz em sua história a marca da hibridez cultural sinalizada na obra.

Se língua e cultura estão necessária e intimamente imbricadas, a análise da questão linguística mostra-se uma via de acesso incontornável a certos aspectos do romance em questão. Como fato primeiro, a presença na Catalunha dos dois idiomas – catalão e castelhano –, entendida ora como bilinguismo, ora como diglossia, é marca contundente da permeabilidade entre as diversas culturas.

De outra parte, as línguas e variações dialetais, a um tempo em que afirmam a pluralidade, são também portadoras simbólicas de tensões históricas: para o imigrante proveniente de outras regiões da Espanha, a marca da variação dialetal denota origem espacial e estrato social, traduzindo-se facilmente como preconceito.

Sob outro ponto de vista, o catalão se vê “submetido a um Estado linguístico e culturalmente diferente, considerado pelos naturais da região como usurpador de sua soberania” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, p. 11). Daí a necessidade de afirmar a língua “original”, o catalão, que assume o papel de integrador étnico/identitário.

Cardoso de Oliveira (1995) acrescenta a esta reflexão o conceito formulado por Esteva Fabregat, que, ao abordar o processo de sucessivas identificações vivido pelos imigrantes na Catalunha, traz a ideia de uma identidade “bifurcada”. Embora o autor se refira aos imigrantes castelhanos – que assumem a identidade cultural catalã ao mesmo tempo em que conservam elementos de sua cultura de origem –, penso que o conceito poderia ser aplicado aos próprios catalães, uma vez que mantêm elementos de identificação a ambas as culturas – catalã e “espanhola”<sup>10</sup>. Poderíamos pensar, também, em uma identidade já em princípio “bifurcada”, ou seja, definida pela simultaneidade e pelo contraste, que estão em sua própria matriz linguística.

Inevitável pensar que esta dinâmica inclui também relações de poder: ser catalão, em contraste com ser “castelhano”, como também ser “charnego”, em contraste com ser catalão, presentifica diagramas e relações de poder, em tensão e mudança. A identidade que se constitui, a um tempo contrastiva e combinatória, só pode ser, assim, plural – e aí se aplicaria talvez, a ideia de “identidades traduzidas”:

Diante dessas inversões da etnicidade observáveis em Barcelona, pode-se deduzir que a identidade catalã enfrenta dois desafios: de um lado, o de sustentar o seu domínio sobre os grupos imigrantes ingressados no território catalão; de outro, o de marcar sua soberania perante os castelhanos, representantes reais ou simbólicos do Estado espanhol. Atuando entre duas frentes na sustentação de sua identidade, os catalães — conforme as circunstâncias de sua inserção no cenário interétnico — vivem a ambiguidade de sua dupla situação: a de membros de uma sociedade anfitriã (diante das etnias imigrantes) e a de “povo hóspede” do Estado espanhol, dominado pelos castelhanos [...].

Para todas essas manifestações de identidade étnica e nacional talvez se ajuste bem o conceito de identidades traduzidas, [ou] “homens traduzidos”, para exprimir a ideia de homens e mulheres que são simultaneamente plurais e parciais. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p. 13, 18).

Tais componentes duplicam, no corpo do personagem, a tensão entre os movimentos de afirmação e repressão, que persiste em toda a história da Catalunha, e que se alinham a uma questão identitária muito bem traduzida por Vicent i Vives: “A vida dos catalães é um ato de afirmação continuada: é o sim [*sí*], não o se [*si*] (...) Para a Catalunha, o móvel primário é a vontade de ser [*voluntad d'èsser*]” (VICENT I VIVES, 1984, p. 201-202).

Reforçando a questão identidade x diversidade existente na Catalunha,

---

<sup>10</sup> Na data em que escrevo este artigo, tendo em vista o agravamento da tensão entre Catalunha e Espanha, tal afirmação poderia ser questionada por diferentes grupos, dada a radicalização que vem assumindo o debate identitário.

percebe-se que a obra traz em seu corpo referências do universo linguístico e cultural catalão que possivelmente se tornam opacas ao leitor “externo” – diálogos, interjeições, indicações topográficas, citações de poemas e músicas são escritos diretamente em catalão, além das referências culturais típicas e da presença de “catalanismos”<sup>11</sup>. Ao mesmo tempo, há a presença da variante linguística andaluza, em que a forte marca de pronúncia carrega-se de marcas sociais (socioleto), identificando o falante não só em sua origem como no estrato social que ocupa.

Silencio. Marés le ofreció un carraspeo, luego un suspiro y jadeos. Sentía un nudo en la garganta. Se me parte el alma —se dijo—. Ella pensará: vaya, otro charnego analfabeto y tímido que no se atreve a preguntar.  
—Perdone la molestia —dijo por fin—. Quería preguntarle un par de cositas, ¿sabuzté? Verá, tengo un problemita de escritura y me he dicho: voy a llamar a la Xeneralitá...  
—Parli cáatala, si us plau. En catalán, por favor.  
—Lo parlo mu malamente, zeñora.  
—Entonces procure hablar sin ese acento, porque no le entiendo. (MARSÉ 1990, p. 31)

Do mesmo modo que o autor exagera traços do falar “charnego” e explora os preconceitos a partir dos quais se ouve este falar imigrante, os símbolos do nacionalismo catalão aparecem de forma iconoclasta, como imagens satirizadas até o grotesco, levando a uma contraposição quase caricatural de símbolos culturais.

[...] Estábamos hablando del patriotismo de mis padres, de cómo me habían educado en el amor a Cataluña y a la senyera, y de repente me besó en la boca. Fue un beso larguísimo, y mientras duró, sin despegar en ningún momento su boca de la mía, me recitó el Cant espiritual de Maragall. Era capaz de recitar las obras completas de mossén Cinto mientras besaba.  
—¡Hija, qué asco! —dijo Mireia.  
—Babas y poesía patriótica —dijo Ribas—. A Norma siempre le gustó ese cóctel. (MARSÉ, 1990, p. 52)

Tais estereótipos revelam o nível da precariedade com que Marés compõe os papéis que decide representar, na rua e em outros espaços. Por outro lado, essas marcas linguístico-culturais, ao serem colocadas em mesmo plano ao leitor (seja catalão ou não-catalão), oferecem a possibilidade do estranhamento, do deslocamento – ou seja, o leitor não pode se acomodar em uma única leitura, um único universo de (re)conhecimento.

---

<sup>11</sup> “Catalanismo” refere-se a palavras em catalão que se “castelhanizaram”. Diz a esse respeito Marsé [traduzo do catalão]: “É um fato normal, porque o castelhano da Catalunha está contaminado pelo catalão e vice-versa. Em minha primeira novela, *Encerrados con un solo juguete*, por exemplo, um dos personagens dizia: ¡*Qué eres burro!*, em vez de dizer “¡*Que burro eres!*” porque traduzia diretamente do catalão “¡*Que n’ets de burro!*”. Deixo alguns catalanismos nos diálogos porque, em definitiva, são o testemunho de uma fala, do castelhano que realmente se usa na Catalunha. Eu não posso escrever no castelhano de Valladolid. Não posso escrever como Delibes: nem tento, nem me interessa.” (Apud: BENEDETTO, 2008, p. 3)

Seria possível dizer que este leitor sofre o mesmo desdobramento e dissolução por que passa a personagem: é forçado, inclusive pela percepção da ironia, a migrar de um sistema simbólico a outro, de uma língua a outra, de um estrato social a outro.

Talvez o discurso esquizofrênico deste personagem nos aproxime, de alguma forma à “heterogeneidade não dialética” do discurso migrante (CORNEJO-POLAR, 1996):

Minha hipótese primária tem a ver com a suposição de que o discurso migrante é radicalmente descentrado, uma vez que se constrói ao redor de eixos variados e assimétricos, de alguma maneira incompatíveis e contraditórios de um modo não dialético. Acolhe não menos que duas experiências de vida que a migração, contrariando o que se supõe com o uso da categoria de mestiçagem, e em certo sentido o conceito de transculturação, não tenta sintetizar em um espaço de resolução harmônica; imagino – ao contrário – que o lá e o cá, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes e – se quisermos, exagerando as coisas – esquizofrênicas. (CORNEJO-POLAR, 1996, p. 841, tradução livre)

Poderíamos então nos propor algumas questões. Como essa narrativa migrante e esquizofrênica é escutada por um leitor situado fora deste contexto particular? Supondo que não esteja muito bem informado sobre todas essas questões contextuais apontadas, é possível que acesse a obra em um nível não apenas superficial? A pergunta que nos fizemos retorna na observação de Steward King (grifei):

Neste contexto, temos que nos perguntar a quem se dirige a obra. Está escrita em castelhano mas, isso quer dizer que o livro está dirigido somente a um público de fala castelhana? (...) Posto que o aparecimento do catalão no texto não está acompanhada de notas de rodapé que expliquem ou traduzam o catalão do texto (...) isto significa que o romance foi escrito para o público catalão ou para um público da área linguística catalã? Tendo perguntado isso, é significativo que o livro tenha ganhado o ‘Prêmio Ateneu de Sevilha’ de 1990, o que quer dizer que o livro ressoa para além das fronteiras da área linguística catalã. Estas ambiguidades servem para que a estrutura do livro reflita seu conteúdo; ou seja, a novela joga com a sua própria identidade cultural da mesma maneira que Marés/Faneca joga com ela. Sem dúvida, a obra é um produto da cultura catalã, mas não da cultura catalã monolíngue representada no livro por [alguns personagens]; é o produto de uma cultura catalã heterogênea, ou talvez seria melhor descrevê-la como um produto de culturas catalãs. (KING, 1999, online, tradução livre)

Se a hipótese de King (1999) está correta e o texto reverbera para além de suas fronteiras linguísticas – podemos concluir, de início, que é possível, sob alguma ética, traduzir a obra para fora do contexto catalão. De fato, o que levaria a traduzir a obra, não fosse o reconhecimento de algo que também fala aos que estão “do lado de cá”, mas que identificam nesta experiência algo que os toca?

Que tipo de ética daria conta, então, de retraduzir essa identidade híbrida e, ainda, não perder de vista questões políticas, particulares ao “contexto-fonte”, que estão tão fortemente implicadas no eixo narrativo? Como dar conta de uma re-tradução dessas “identidades traduzidas”, “simultaneamente plurais e parciais”, conforme mencionamos anteriormente, sem desfazer esse delicado tecido de vozes?

Primeiramente, teríamos que lançar alguma luz a respeito de quais horizontes éticos teríamos em vista, tendo em conta que este é um vasto terreno... Não caberia aqui nos estender na reflexão sobre o que é ética – análise que demandaria considerações profundas a respeito –, mas talvez esclarecer qual conceito de ética estabelecemos como ponto de partida.

Aqui nos alinhamos às palavras da Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves (2012), em sua tese sobre atos de tradução. A autora comenta que o vocábulo ‘ética’, usado geralmente como singular de “éticas”, pode ser entendido no sentido da “escolha de um modo de agir” (ESTEVES, 2012, p. 2). Esteves pontua também que, na definição do dicionário filosófico de Cambridge, a ética é o “estudo filosófico da moral” (DEIGH 1999, p. 284) e, recuperando La Taille (2006), comenta: “numa formulação um pouco diferente, podemos dizer que a moral é um fenômeno social, e a ética é uma reflexão filosófica ou científica sobre esse fenômeno” (ESTEVES, 2012, p. 2)

Um dos aspectos que nos parecem mais relevantes à tradução do romance comentado seria a reflexão ética relativa às questões sobre a alteridade e o contato e a mediação entre culturas, já que a questão identitário-cultural é ponto crítico da obra.

A esse respeito, um direcionamento inicial poderia ser encontrado nas reflexões de Antoine Berman (2002) e Lawrence Venuti (2005). Cada um a seu modo, e sob perspectivas um pouco distintas, esses autores defendem que uma ética de tradução deve deixar no texto as marcas do estrangeiro – seja para libertar-se do etnocentrismo e da hipertextualidade (Berman), seja para marcar o texto de chegada como traduzido, provocando desalienação, desvelamento e, ainda, evidenciando o papel do tradutor (Venuti).

Opõem-se, assim, à perspectiva “domesticadora” de traduções que, nos dizeres de Schleiermacher, “trazem o texto até o leitor”, e não “o leitor até o texto” – tipo de atitude que se vê, por exemplo, nas famosas “*belles infidèles*” francesas. O comentário de Lawrence Venuti (2005) ilustra bem essa diferença no tipo de abordagem, relacionando-as à questão das traduções em seu diálogo com ideologias e identidades:

Essa identidade relacional, sempre fundamentalmente diferencial, moldada por uma distinção de outra, na qual a identidade, no entanto, se baseia, pode ser excludente ou receptiva. Os tradutores alemães definiram a nação alemã como aquela que incorporou um respeito pelo estrangeiro que os levou a rejeitar as práticas culturais francesas que não mostravam esse respeito. Eles valorizaram um método de tradução *estrangeirizante*, descrito por Schleiermacher como aquele em que ‘o tradutor deixa o autor em paz, tanto quanto possível, e move o leitor em sua direção’, um literalismo no qual se imprime a estranheza do texto estrangeiro, enquanto os franceses eram vistos como defensores de um método *domesticador*, no qual o tradutor ‘deixa o leitor em paz, tanto quanto possível, e move o autor em sua direção’, uma reescrita muito mais livre do texto estrangeiro, de acordo com as inteligibilidades e interesses da cultura receptora. (VENUTI, 2005, p 187-8, tradução livre)

Se anteriormente dissemos que os procedimentos estéticos do autor oferecem a possibilidade de estranhamento e deslocamento entre sistemas simbólicos, linguagens, estratos sociais – sugerindo ao leitor experimentar parte da dissolução por que passa o protagonista –, poderíamos imaginar que uma estratégia ou ética de tradução poderia estar mais afinada à estrangeirização, uma vez que esta perspectiva implica, em princípio, o componente do estranhamento.

Caberia pensar, talvez, que o próprio texto de Marsé já se mova entre as duas estratégias: estrangeirização/domesticação...:

As duas línguas dirigidas a um leitor, por sua vez, fazem-nos pensar nas contradições ou, melhor dizendo, partes enigmáticas do livro. Por exemplo, segundo a atitude catalanista, Marsé pertence à tradição espanhola por escrever em castelhano, mas o livro conta uma realidade ao mesmo tempo tão barcelonesa e tão catalã, que não poderia ter sido descrita sem a presença desses dois idiomas. (KING, S. 1999, online, tradução livre)

A questão da ética, ou do caminho a ser seguido, entretanto, parece ainda bastante complexa e, certamente, uma única teoria não trará todas as chaves... Retomando o trabalho de Lenita Esteves (2012), a autora propõe pensar os “atos de tradução” como ação, ou seja, atos “*realizados no mundo real*”, “*unidades de análise irredutivelmente culturais*” (ESTEVES, L. 2012, resumo), e os divide em grupos: famílias de atos que realizam a ação da tradução como difusão do conhecimento, imersão na textualidade, enriquecimento, intervenção política.

A partir disso, propõe uma análise de questões éticas envolvidas em tais atos tradutórios. Para cada um desses grupos de atos, apresentam-se éticas possíveis, e, assim, a depender do ato de tradução realizado/a realizar, perspectivas éticas podem entrar em acordo.

Para imaginar que tipo de ética estaria envolvida neste ato tradutório, poderíamos acrescentar as reflexões de Gouanvic (2001), para quem a ética do tradutor

literário não pode ser expressa em outra lógica que não a do campo literário. Neste sentido, a ética do texto traduzido está enlaçada ao futuro oferecido pelo texto fonte: ambos devem compartilhar aquilo que o autor denomina como “comunidade de destinos” (GOAUNVIC, 2001, p. 209).

Sáimos assim de um texto literário para chegar – pretende-se – a uma tradução literária... Se o texto de Marsé aponta para certos conteúdos políticos, está muito longe de ser um texto panfletário ou apenas um repetidor de estereótipos identitários. Pelo contrário, trata de dissolver conceitos, construindo literariamente o elemento precário e híbrido de qualquer identidade.

É possível pensar, então, que uma tradução ética da obra poderá não ter, predominantemente, o caráter de “intervenção política” ou de “denúncia” das questões referentes às tensões entre Espanha e Catalunha, nem mesmo aspiraria a ser um documento referencial dos processos migratórios no país.

Obviamente, este aspecto não poderia ser totalmente apagado, mas poderia aparecer no ato tradutório em um viés de “difusão de conhecimento”, mais que de “intervenção política”<sup>12</sup>. Uma introdução cuidadosa ao contexto retratado, unida a notas explicativas, poderiam dar conta de trazer tal conteúdo ao conhecimento do público de chegada, sem que estas questões pudessem inibir outros importantes componentes textuais, como a pluralidade linguístico – identitária que se constrói por meio de uma rica polifonia textual.

A estas primeiras conclusões – de que o texto pode ser traduzido, e de que as particularidades contextuais da fonte poderão chegar à tradução como forma de difusão de conhecimento – devemos acrescentar ainda alguns problemas éticos e práticos...

Referimo-nos, agora, à presença das variantes (dialetos/socioletos), recriadas na forma de um *dialeto literário* (SUMNER, 1971), bem como ao uso das duas línguas – castelhano e catalão – no texto original.

Com relação ao catalão e aos catalanismos, entendemos que a estratégia da estrangeirização poderia, em parte, dar conta da questão: ainda que se perca em fluência, manter em catalão as palavras que assim se encontram no original, acompanhadas, quando for o caso, de notas, pode inclusive propiciar o estranhamento anteriormente mencionado, como recurso estilístico. Recorde-se ainda que o público leitor espanhol que

---

<sup>12</sup> Aqui faço ainda referência às categorias descritas por Esteves (2012).



não fala o catalão, ao ler o original, provavelmente sente, ao menos em parte, o incômodo que poderá sentir o leitor brasileiro.

Questão mais complexa é a presença do dialeto/socioleto andaluz e murciano, recriado como dialeto literário:

NORMA VALENTÍ al teléfono:

—Assessorament lingüístic, digui?

—¿Oiga? ¿Dirección General de Política Lingüística?

—Sí, digui.

—Llamo para una consulta, ¿sabuzté? — enmascaró la voz en un tono varonil y caliente, una dicción rápida agraciada con un deje andaluz que tenía muy ensayado en sueños e insomnios —. M'han dicho qu'hable con la zeñora Valentí, la sosoli....sosolingüi...

—Sociolingüista.

—Eso.

—Jo mateixa. Diguim el seu nom.

Silencio. Marés le ofreció un carraspeo, luego un suspiro y jadeos. Sentía un nudo en la garganta. Se me parte el alma —se dijo—. Ella pensará: vaya, otro charnego analfabeto y tímido que no se atreve a preguntar. (MARSÉ, 1990, p. 31)

Verifica-se aqui, ao lado da presença do idioma catalão, a elaboração gráfica (*dialect eye*) (SUMNER, 1971) de traços fonéticos marcados das variantes do sul da Espanha: criação apropriadamente denominada como “dialeto literário” (AZEVEDO, 1991,1992, 2002).

Cabe acrescentar que a questão da representação literária do dialeto é bastante complexa, já se tomamos como ponto de partida a elaboração do texto original. Nesta linha, Ives Sumner (1971) e Milton M. Azevedo (1991,1992, 2002) enfatizam que qualquer dialeto literário é, também, construção e representação de certos traços da variante linguística, através de determinada perspectiva escolhida pelo autor, ele também falante de determinada variante, que é tomada então como “standard”.

Uma discussão mais aprofundada – especialmente sobre como as pronúncias são representadas – deve reconhecer o fato de que o próprio autor é falante de um dialeto. Essa linguagem “padrão” mencionada pode apenas ser a variante da linguagem que o próprio autor considera “padrão”. (SUMNER, 1971, p. 150, tradução livre)

Poderíamos então pensar no dialeto literário quase como em uma “tradução” de certo tipo de fala, portadora de marcas regionais/sociais, em um texto escrito, e que traz em sua feitura, também as questões relativas à alteridade.

Assim, muitas vezes, determinados traços são exagerados, ou observados com maior ênfase e os aspectos escolhidos para a construção do dialeto literário tendem

a ser mais regulares que a forma como aparecem na fala. Desta forma, o dialeto literário nunca será a expressão “fiel” de qualquer variação linguística.

Aguilar González e Jiménez Ramírez (2002) observam que o fenômeno mais representado na obra, com apelo visual evidente e facilidade de compreensão na leitura, é o *ceceo*<sup>13</sup>, realização fonética carregada de conotações sociais, historicamente associada à fala das classes baixas (ALVAR, 1974), de origem rural. Exemplos: *zeñora*, *zervirle*, *zangre*, *zoñar*, *zeñor* etc. Também ocorre o pseudo *ceceo* implosivo (ou aspiração) em *uzté*, *miruzté*. Em menor proporção, aparece o *seseo*. Alguns outros traços típicos dessa variante não são registrados.

Além disso, há expressões típicas da oralidade, marcadas visualmente (“*miruzté*”, “*zabusté?*”). Nota-se também que há sutis diferenças de estilos de fala “charnega”, a depender do personagem do romance.

Essas escolhas apontam também para uma questão interpretativa, relativa a conotações sociolinguísticas implicadas na criação do dialeto literário. Azevedo (2002) destaca que, ao evidenciar aspectos geralmente “desaprovados”, “antiquados” ou locais, o dialeto literário recobra ainda uma outra função: promover a desfamiliarização com relação ao significado referencial da linguagem, ao qual se acrescenta um segundo eixo de significação. Este outro eixo significativo é o que impulsiona à interpretação das relações sociais entre os personagens, que a linguagem padrão tende a mascarar (AZEVEDO, 2002, p. 510-511).

Todas essas questões reverberam, analogamente, na tradução do dialeto literário. Qual a linguagem a ser considerada *standard*? Como e o que “*dialetizar* literariamente”, ao fazer a travessia entre as línguas? Como recriar essas alteridades, essas provocações?

Se apontamos a ética da estrangeirização como caminho, seria necessário pensar em como seria possível respeitar essa estratégia, uma vez que o que temos em mãos, para dar conta das variantes regionais/sociais, são as variantes da *cultura de chegada*. Que variantes da nossa cultura seriam observadas para a recriação de um dialeto literário “abrasileirado” na tradução da obra? E que problemas éticos estariam implicados?

---

<sup>13</sup> O *ceceo* é a não distinção entre o fonema /Ø/ e o fonema /s/, ambos pronunciados como /Ø/. Por sua vez, o *seseo* é também a não distinção entre o fonema /Ø/ e o fonema /s/, mas neste caso ambos são pronunciados como /s/.

Estes aspectos são bastante delicados e diferentes soluções já foram abordadas. Alfonsina de Benedetto (2008), comenta, por exemplo, o caso da tradução italiana, que acabou, segundo ela, por neutralizar a variação diatópica e diastrática. Tal solução parece, a nosso ver, empobrecer de maneira inaceitável o texto, dada a relevância do tema – línguas e variantes linguísticas – evocadas já no título da obra.

Benedetto propõe como solução uma maior aproximação do tradutor ao registro oral. Entretanto, a pergunta persiste: qual registro oral, entre a infinidade de registros possíveis?

Dieter Messner (2010), comenta que, no caso da tradução francesa, a opção de manter a diferenciação da variante foi traduzida na forma da criação de um *ceceo* em francês no texto traduzido. Foi feito um teste de leitura com falantes de francês para saber como o percebiam: para eles, no lugar de retratar uma variação diastrática, tratava-se de representar um personagem com problemas anatômicos, que o impediam de pronunciar os fonemas adequadamente, ou seja, houve uma evidente distorção dos propósitos da obra.

No caso da tradução alemã – que optou, de certa forma, por domesticar as variações dialetais/socioletais, traduzindo-as para dialetos alemães –, Messner aponta que a tradução usou dialetos incompreensíveis para leitores de certas regiões alemãs. Além disto, resultou cômico o uso de dialeto alemão em contraste com ícones culturais espanhóis/catalães.

Para traduzir a variação dialetal presente em *El amante bilingüe*, deparamo-nos, assim, com mais algumas questões. Por um lado, a estratégia estrangeirizadora constrange-se à necessidade de trabalhar com dialetos/socioletos da cultura de chegada. Em um caso extremo, a criação de uma variação linguística literária, sem referencial externo, poderia resultar em um estranhamento excessivo, alheio aos propósitos e à estética da obra.

Em outra via, a escolha de uma variante existente na cultura de chegada implica trazer ao texto traduzido questões regionais e sociais de diferente ordem contextual. O resultado dessa escolha pode ser mais ou menos satisfatório, a depender de uma avaliação ética de tais acréscimos e das inevitáveis perdas. A representação literária do dialeto é, assim, fonte de intenso trabalho de “retradução”.

Ao longo deste trabalho, tentamos sinalizar que o texto de Marsé, como artefato literário, cria um discurso polifônico, plurilíngue e, ao extremo, “esquizofrênico”, para dar conta de uma identidade híbrida e contrastiva, em si mesma traduzida. A tradução

desse artefato ficcional envolve escolhas éticas e uma cuidadosa recriação dos recursos empregados pelo autor, a fim de criar a “comunidade de destinos” entre o original e a tradução. Por outro lado, a própria iniciativa de traduzir cria mais um discurso “migrante”, e evidencia potencialidades do texto que poderiam não ser notadas.

Em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original aparece e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra vertente (BERMAN, 2002, p.21).

Finalizo retomando a reflexão de Eaglestone (2005), que destaca que a tradução revela nossa alienação na própria língua: “uma vez que a possibilidade de tradução – ou seja, o aparecimento de outras línguas – se apresente, uma língua parece não ser suficiente.” (EAGLESTONE, 2005, p. 136, tradução livre).

Como imersão na textualidade, o ato tradutório pode assim ampliar a leitura desse dissoluto e bilíngue amante com mais algumas camadas de incertezas.

## Referências

AZEVEDO, M. M. Literary Dialect As an Indicator of Sociolinguistic Conflict in Juan Marsé's *El amante bilingüe*. **Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios**. Amsterdam, v. 3, n. 2, p. 125-136, 1991.

\_\_\_\_\_. Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese. **Hispania**, Wallad Lake, v. 85, n. 3, p. 505–514, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/414113> . Acessado em 15/05/2014.

\_\_\_\_\_. Linguistic Aspects Of The Representation Of Foreigner Tack In Brazilian Literature. **Sintagma: Revista de Lingüística**, Lleida, v. 4, p. 69–76, 1992.

BENEDETTO, Alfonsina. Variación y conflicto de las lenguas en traducción: Las novelas de Juan Marsé en Italia. In: PEGENAUTE, L. et al. (Eds.). CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN IBÉRICA DE ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN, 3, 2007, Barcelona. **Anais**. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona: PPU, 2008, v. 1, pp. 165-174.

BERMAN, Antoine. A tradução em manifesto. In: **A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin**. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. A tradução e a letra ou a pousada do longínquo. In: JORGE, Guilhermina

(coord.). **Tradutor dilacerado**. Reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Identidade catalã e ideologia étnica. **Maná**: Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional, v.1, 1, 1995.  
\_\_\_\_\_. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo, Pioneira, 1976.  
\_\_\_\_\_. Os (des)caminhos da identidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, nº 42, fev/2000. p 7-21.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**. v. 62, n. 176, p. 837-844, jul-dez. 1996.

DEIGH, J. Ethics. In: AUDI, R. (Ed.). **The Cambridge Dictionary of Philosophy**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999, p. 284-289.

EAGLESTONE, Robert. Levinas, translation, and ethics. In: BERMANN, S.; WOOD, M. (ed.) **Nation, language and the ethics of translation**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 135-6.

ESTEVA FABREGAT, C. **Estado, etnicidad y biculturalismo**. Barcelona: Península, 1984.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações**. 2012. 244 f. Tese apresentada à Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título de Livre-Docente. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GELI, C. Juan Marsé: ‘La Transición decretó la desmemoria’. **El País**. [online]. 8 de abril de 2016. Disponível em:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/08/babelia/1460116821\\_473173.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/08/babelia/1460116821_473173.html)  
Acesso em 15/04/2016.

GOUANVIC, Jean-Marc. Ethos, Ethics and Translation. In: PYM, A. (ed.) *The Return to Ethics*. Special issue of **The Translator** 7, p. 203-212. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.

AGUILAR GONZÁLEZ, F.B; JIMÉNEZ RAMÍREZ, F. Sobre máscaras y representaciones en ‘El amante bilingüe’. In: BELMONTE SERRANO, J.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M. (eds). **Nuevas tardes con Marsé: ensayos sobre la obra de Juan Marsé**. Murcia : Nausícaä, 2002. p. 9-24.

KING, Stewart. Desempeñar papeles y la desmitificación cultural en El amante bilingüe de Juan Marsé. **Revista de Estudios Literarios**, Madrid, v. 12, jul-oct. 1999.  
Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/index.html>>. Acessado em: 20/08/2012.

LA TAILLE, Y. **Moral e ética: dimensões intelectuais e afetivas**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

MARSÉ, Juan. **El amante bilingüe**. Barcelona: Planeta, 1990.

\_\_\_\_\_. (2009a). Cerimônia de entrega do Prêmio de Literatura em Língua Castelhana Miguel de Cervantes: discurso. [23 de abril de 2009]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Discurso proferido no recebimento do Prêmio Miguel de Cervantes do 2008. Disponível em:

<[http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=1949&prev\\_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es](http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=1949&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es)> Acessado em 06/11/2012

MESSNER, D. Sobre traducciones fracasadas. **Linguistica L**, Ljubljana, v. 50, n. 2, p. 127-136, 2010. Disponível em :

<<http://www.ff.unilj.si/fakulteta/ZalozbaInKnjigarna/Zaloznistvo/KatalogPublikacij/Linguistica/linguistica2010.pdf>>. Acessado em: 20/09/2012.

PYM, Anthony. The Return to Ethics in Translation Studies. In: PYM, A. (ed.) *The Return to Ethics*. Special issue of *The Translator* 7, p. 129-138. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.

RESINA, Juan Ramón. The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and Identity Crashing in Juan Marsé's "El amante bilingüe". **The Modern Language Review**, London, v. 96, n. 1, p. 92-102, jan. 2001.

RODRÍGUEZ, Javier Silvestre. Las emigraciones interiores en España durante los siglos XIX y XX: una revisión bibliográfica. **Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural**, v. 1, nº 2, 2002, p. 227-48.

SCHLEIERMACHER, F. On The Different Methods of Translating. In: VENUTI, L. **The translation studies reader**. London: Routledge, 2012.

SOLÉ, Carlota (Ed.). **Los inmigrantes en la sociedad y cultura catalanas**. Barcelona: Península, 1982.

SUMNER, I. A theory of literary dialect. In: WILLIAMSON, J. V.; BURKE, V.M. **A various language: Perspectives on American dialects**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

TRIBUNAL CONSTITUCIONAL. Pleno. Sentencia 31/2010, de 28 de junio de 2010. **BOE** núm. 172, de 16 de julio de 2010. Disponível em: <<https://boe.es/boe/dias/2010/07/16/pdfs/BOE-A-2010-11409.pdf>>. Acesso em 02/06/2019.

VÁZQUEZ, Adolfo Sotelo. Historia y Discursos en El amante Bilingüe de Juan Marsé. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, v. 488, p. 141-150, 1991.

VENUTI, Lawrence. Local Contingencies: Translation and national identities. In: BERMANN, S.; WOOD, M. (ed.) **Nation, language and the ethics of translation**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005.

## TRANSLATED IDENTITIES: ETHICAL APPROACHES IN EL AMANTE BILÍNGÜE'S TRANSLATION

### Abstract

The present article points out some ethical questions found in the translation of Juan Marsé's novel *El amante bilingüe* (1990). Understood from the perspective of a migrant narrative (CORNEJO-POLAR, 1996), plurilingual and polyphonic, the book recreates, in the plot plane, the identity dissolution process of the character – in which historical, cultural and linguistic relations between Spain and Catalonia issues are mirrored in a caricatural way. Interwoven with the plot, the plane of language is woven like a network of reverberations, with the presence of two languages and a literary dialect. In dealing with this complex literary artifact based on linguistic plurality, new problems are posed to the translator: the aspects related to contact and mediation between cultures are evidently intertwined with the literary re-creation that occurs in the crossing between languages. Defining a translation strategy that contemplates the literary resources employed by the author thus implies reflection on the ethical choices involved in the translation act.

### Keywords

Cultural identities. Plurilingualism. Ethics of translation. Juan Marsé. Migrant identity.

---

Recebido em: 06/06/2019

Aprovado em: 03/09/2020

A punição simbólica:  
representações das masculinidades  
no conto *Diga às mulheres que a  
gente já vai*, de Raymond Carver

Claudimar Pereira da Silva<sup>14</sup>  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

### Resumo

O presente artigo objetiva a análise das representações das masculinidades no conto *Diga às mulheres que a gente já vai*, do escritor norte-americano Raymond Carver, publicado na coletânea *Iniciantes*, em 2009. Mobilizando a nomenclatura proposta por Ricardo Piglia (2004), Carver figura como um dos nomes essenciais para a forma breve americana do pós-guerra. O conto narra a história da amizade entre Bill Jamison e Jerry Roberts, dois rapazes da classe trabalhadora que, ao saírem para um passeio e depois de engajarem-se em atividades tipicamente masculinas, um deles estupra e mata uma adolescente. Desse modo, partindo-se dos pressupostos teóricos de Eve Kosofsky Sedgwick (1985), Michael Kimmel (2005), Raewyn Connell (2013) e Judith Butler (2010), pretende-se analisar os sentidos de masculinidades vivenciados pelas personagens Bill e Jerry, os quais, articulados ao denso microcosmo homosocial construído pelos dois personagens, operam na propagação da violência, na perpetuação da masculinidade hegemônica e na conseqüente punição simbólica imposta ao gênero feminino por este universo, na tessitura narrativa do conto de Carver.

### Palavras-chave

Masculinidades. Homossociabilidade. Violência. Raymond Carver.

---

14 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (UNESP).



## Introdução

Raymond Carver (1938-1988) é um dos contistas fundamentais da literatura norte-americana na segunda metade do século XX. Nascido na pequena cidade de Clatskanie, no estado do Oregon, publicou seu primeiro livro de contos, *Will you be quiet, please?*, em 1976, e foi exatamente nas formas breves da contística, da poesia e do ensaio que Carver atingiu o ápice de sua potencialidade expressiva. Alcoólatra, tabagista e trabalhando em empregos mal remunerados, Carver publicou contos em jornais e revistas literárias importantes, como a *Esquire* e *The New Yorker*, até obter algum respaldo da crítica com a coletânea *What we talk about when we talk about love*, publicada em 1981, conjunto de narrativas decupadas por Gordon Lish, seu editor à época. Seguem-se a este seminal apanhado de contos, obras como *Furious seasons* (1977), *Cathedral* (1983) e *Where I'm calling from* (1988) (AMIR, 2010, p. 11-24).

Admirador da vertente naturalista de autores como Anton Tchekhov e Ernest Hemingway (acrescentaríamos ainda o James Joyce de *Dublinenses*), Carver não se deixou seduzir pelo experimentalismo vanguardista e pós-moderno das letras americanas nas décadas de 1960 e 1970, e que encontrou seu zênite em nomes como John Barth, Thomas Pynchon e Donald Barthelme. A geografia narrativa de Carver preocupa-se essencialmente com a representação das classes operária e média baixa americana, indivíduos desterritorializados do *locus* imaginário e idealizado do *american dream* (WILLIAMS, 1997, p. 25).

Desse modo, a prosa de Carver insere-se no que a crítica literária denomina como literatura minimalista, isto é, narrativas calcadas na mobilização de uma linguagem concisa e econômica, cujo caráter elíptico objetiva apenas a sugestão do que é narrado, em detrimento à revelação de sentidos previamente estabelecidos. Em Carver, o silêncio, o não-dito e as entrelinhas operam como componentes fundamentais da fatura diegética, permitindo a construção de inúmeras possibilidades semânticas pelo leitor. De acordo com Trussler (1994), “É precisamente essa invisibilidade, a concentração na omissão, esta estratégia

narrativa de sugerir em vez de afirmar ou explicar, que engendra o paradoxo da prosa de Carver”<sup>15</sup> (TRUSSLER, 1994, p. 26, tradução nossa).

Assim, a linguagem de Raymond Carver, conhecida por sua limpidez e objetividade, figura como eixo estrutural do qual o autor extrai as ambiguidades de seus personagens. Para Oliveira (2017), o não-dito na poética carveriana “[...] opera como um fator de perigo e ameaça que ecoa através das histórias e o leitor tem a sensação de estar consciente de algo que as personagens não estão”<sup>16</sup> (OLIVEIRA, 2017, p. 6-7, tradução nossa). A partir de tais escolhas estéticas, a crítica diagnosticou, no estilo lacunar de Carver, uma renovação do gênero conto na literatura norte-americana.

Grande parte da contística de Carver, de acordo com Hall (2009), está assentada na representação de sujeitos masculinos da classe operária, os quais, como o próprio autor, trabalham em empregos de baixa qualificação, e ocupam-se de atividades consideradas tipicamente masculinas, como pescar, caçar e beber. Hall (2009) define o *zeitgeist* dominante: “Ideias tradicionais e mitos sobre a masculinidade estavam sendo questionados na década de 70, uma grande consequência da mudança na ideologia de gêneros [...] oferecida pelas feministas e outros movimentos sociais das décadas de 60 e 70”<sup>17</sup> (HALL, 2009, p. 174, tradução nossa). Desse modo, a obra de Carver, engendrada em sua maior parte durante o período de adensamento das demandas feministas e identitárias de grupos minoritários nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, dramatiza o contínuo esboroamento da identidade masculina frente a tais mudanças, fenômeno que se convencionou chamar de crise das masculinidades (BADINTER, 1993, p. 14).

Logo, se a obra de Carver preocupa-se, em parte, com a representação de homens da classe média baixa americana, indivíduos relegados à periferia do delírio consumista do *american way of life*, pode-se considerar que instauram-se, nas relações estabelecidas entre estes homens e as mulheres, e também em relação a outros homens,

---

15 “[...] it is precise this invisibility, the concentration on omission, this narrative strategy of implying rather than stating or explaining, that engenders the paradox of Carver’s writing” (TRUSSLER, 1994, p. 26).

16 “[...] works as a factor of threat and menace that echoes through the stories and the reader has the feeling that he is aware of something the characters are not” (OLIVEIRA, 2017, p. 6-7).

17 “Traditional ideas and myths of manhood were drawn into question in the 1970’s, largely a consequence of shifting gender ideologies [...] offered by feminist and other social movements of 1960s and 1970s” (HALL, 2010, p. 174).

hierarquizações calcadas nas assimetrias entre os gêneros, a partir das quais a masculinidade hegemônica, como teorizada por Raewyn Connell (2013), retira seus privilégios de representação.

Uma das narrativas de Carver que representa de maneira contundente as masculinidades, principalmente no que tange à dimensão hegemônica e homosocial destas, é o conto *Diga às mulheres que a gente já vai*, que integra a coletânea *Iniciantes*, de 2009. Para Williams (1997), a referida coletânea configura-se como o “[...] trabalho de Carver mais repleto de violência, uma reunião de narrativas sombrias nas quais o assassinato, suicídio, morte repentina, violência doméstica e fúria silenciosa, porém volátil, são a regra mais do que a exceção”<sup>18</sup> (WILLIAMS, 1997, p. 28, tradução nossa).

O conto narra a história da amizade de Bill Jamison e Jerry Roberts, dois jovens pais de família que habitam uma cidade não especificada do estado de Washington. Bill e Jerry foram criados juntos, e, depois dos casamentos de ambos, as famílias podiam “[...] se ver no domingo, na casa de Jerry, fazer cachorros-quentes ou hambúrgueres na churrasqueira ao ar livre e soltar as crianças numa piscina de armar que Jerry comprou por quase nada [...]” (CARVER, 2009, p. 124). À primeira vista, pode-se pensar que uma amizade banal une Bill e Jerry. No entanto, a sutileza da técnica narrativa de Carver, aliada à voz de um narrador heterodiegético (GENETTE, 1979), desvela, gradualmente, a mecânica complexa que opera sob a superfície do relacionamento entre os dois homens.

Assim, este artigo objetiva a análise das representações das masculinidades que emergem da tessitura diegética de *Diga às mulheres que a gente já vai*, a partir dos postulados teóricos de Eve Kosofsky Sedgwick (1985), Raewyn Connell (2013), Judith Butler (2010) e Michael Kimmel (2005). Pretende-se analisar os sentidos de masculinidades vivenciados pelas personagens Bill e Jerry, os quais, articulados à vertente hegemônica da masculinidade, culminam no final trágico da narrativa, quando Jerry estupra e mata uma adolescente (CARVER, 2009, p. 137).

### A gênese do microcosmo homosocial

---

18 “[...] Carver’s most violence riddled-work, an assembly of dark narratives in which murder, suicide, sudden death, domestic mayhem and mute but volatile fury are the rule rather than the exception” (WILLIAMS, 1997, p. 28).

O narrador heterodiegético de *Diga às mulheres que a gente já vai* inicia a narrativa ressaltando a amizade profunda que une os dois homens: “Bill Jamison sempre foi muito ligado a Jerry Roberts” (CARVER, 2009, p. 122). Amigos desde a infância, Bill e Jerry estudaram juntos nos ensinos fundamental e médio, depois cursaram a mesma faculdade e assistiram às mesmas aulas “[...] sempre que possível” (CARVER, 2009, p. 122, grifo nosso). É interessante observar o quanto a sutileza da expressão “sempre que possível” agrega de expansão semântica à amizade de Bill e Jerry, já que deixa implícito que havia um esforço da parte de ambos em estarem sempre juntos. Em seguida, o narrador ressalta que a amizade entre os dois homens chegava a ponto de eles vestirem “[...] as camisas, os suéteres e calças de boca estreita um do outro, e paqueravam e marcavam de sair com a mesma garota – uma coisa que logo virou rotina” (CARVER, 2009, p. 122, grifo nosso).

Eve Kosofsky Sedgwick (1985), ao analisar a mecânica homosocial masculina e as engrenagens de estruturação dos triângulos erótico-afetivos, sugere que triângulos constituídos por uma polaridade feminina, disputada intensamente por duas polaridades masculinas, revelam na realidade uma pulsão de sublimação de desejos homoeróticos entre os dois polos masculinos, que são deslocados e canalizados para o polo feminino, sancionado e validado pela ordem hegemônica. Assim, para Sedgwick (1985, p. 21), “[...] em qualquer rivalidade erótica, o elo que liga qualquer um dos rivais ao objeto amado: que os elos de ‘rivalidade’ e ‘amor’, diferentemente de como são experimentados, são igualmente poderosos e em muitos sentidos, equivalentes”<sup>19</sup> (SEDGWICK, 1985, p. 21, tradução nossa).

Nesse sentido, ainda que não se estabeleça uma rivalidade objetiva entre Bill e Jerry, pode-se inferir que as garotas compartilhadas por eles, e que supostamente validam uma dimensão heteronormativa de masculinidade, operam na realidade como dispositivos para os quais os desejos dos dois homens convergem, ou seja, um espaço simbólico e homoerótico no qual eles podem estar em contato.

Bill e Jerry também adquirem juntos um carro e se revezam no volante. O narrador diz: “*Estavam acostumados a dividir as coisas, e aquilo deu certo, durante um tempo*” (CARVER, 2009, p. 123, grifo nosso). Qual seria o período de tempo em que a

---

19 “[...] in any erotic rivalry, the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of ‘rivalry’ and ‘love’, differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent” (SEDGWICK, 1985, p. 21).

amizade e companheirismo de Bill e Jerry realizavam-se, sem impedimentos? As ambiguidades na voz do narrador prosseguem:

No verão, iam trabalhar no mesmo lugar – encaixotando pêssegos, colhendo cerejas, amarrando fardos de lúpulo, qualquer coisa que pudessem fazer e rendesse um dinheiro que os sustentasse até o outono, qualquer coisa em que não tivessem de se preocupar com o bafo do patrão no cangote a cada cinco minutos. Jerry não gostava que lhe dissessem o que tinha de fazer. Bill não se importava; gostava de Jerry ser do tipo que cuidava das coisas sozinho (CARVER, 2009, p. 122, grifo nosso).

Sedgwick (1985) estabeleceu ainda o conceito de homossociabilidade para definir as relações “[...] que possuem uma base material e as quais, apesar de hierárquicas, estabelecem ou criam interdependência ou solidariedade entre homens que possibilita a eles dominar as mulheres”<sup>20</sup> (SEDGWICK, 1985, p. 3, tradução nossa). Desse modo, a homossociabilidade consiste no conjunto de práticas, gestos, pensamentos e discursos, pautados na solidariedade ou competitividade entre indivíduos de um mesmo gênero. No caso dos homens, a homossociabilidade possibilita a manutenção da dominação masculina sobre o gênero feminino e sobre as masculinidades subordinadas, como definidas por Michael Kimmel (1998), e que situam-se fora do perímetro hegemônico.

Inácio (2002), por sua vez, sugere que a homossociabilidade tem a função de legislar sobre o comportamento masculino a fim de “[...] estabilizá-lo, hierarquizá-lo pela instauração de uma interdependência/solidariedade” (2002, p. 67), no intuito de que ele seja sempre “[...] intermediado pelas barreiras do tipicamente masculino, constituídas como base de poder e de opressão de tudo o que não habita este espaço” (INÁCIO, 2002, p. 67).

Assim, julgamos que a amizade de Bill e Jerry instala o que nomearemos aqui como um *microcosmo homossocial*, um espaço fechado, coeso e impermeável, de mútua identificação e espelhamento, dentro do qual práticas, discursos e corporalidades são validados e partilhados. Bill e Jerry cresceram na mesma cidade, cursaram o mesmo colégio e faculdade, trabalhavam no mesmo lugar, ou seja, formataram um microcosmo homossocial densamente estruturado, articulado às premissas e ansiedades sociais, no que tange às masculinidades. De acordo com Kimmel (2005), na rede de homossociabilidade, os homens

---

20 “[...] [the] relations between men, which have a [material] base, and which, though hierarchical, establish or create interdependence and solidarity among men that enable them to dominate women” (SEDGWICK, 1985, p. 3).

“[...] estão sob constante e cuidadoso escrutínio de outros homens. Outros homens nos observam, nos classificam, concedem nossa aceitação no reino da masculinidade. A masculinidade é demonstrada para a aprovação de outros homens”<sup>21</sup> (KIMMEL, 2005, p. 33, tradução nossa).

O narrador prossegue: “*Mas Jerry se casou antes do final do semestre, ficou com o carro e largou a faculdade para ir trabalhar num emprego fixo no Robby’s Market. Foi a única vez em que houve um abalo no seu relacionamento*” (CARVER, 2009, p. 123, grifo nosso). Notemos a sutileza da conjunção adversativa “mas” utilizada pelo narrador para referir-se ao casamento heteronormativo de Jerry e à consequente intrusão do gênero feminino no microcosmo homosocial antes monádico dos dois homens.

Nossa hipótese confirma-se no parágrafo seguinte do conto. A mesma conjunção adversativa retornará para referir-se às percepções de Bill sobre a esposa do amigo: “Bill gostava de Carol Henderson – tinha conhecido a garota uns dois anos antes, *quase ao mesmo tempo que Jerry – mas depois que Jerry e ela se casaram, as coisas nunca mais foram as mesmas entre os dois amigos*” (CARVER, 2009, p. 123, grifo nosso). No trecho destacado, torna-se patente que, além de Bill e Jerry terem se casado quase concomitantemente, depois da admissão do feminino como componente assíduo na estrutura homosocial dessa relação, a amizade entre os dois homens jamais foi a mesma.

Ainda durante o namoro, é interessante notar o constrangimento de Bill quando Jerry e Carol estavam presentes: “[...] Bill sempre ficava sem graça quando Carol e Jerry começavam a se beijar e quase se agarravam na frente dele” (CARVER, 2009, p. 123). Nesse instante, diz o narrador, Bill costumava sair à rua ou ia para a cozinha e fingia estar distraído procurando algo nos armários. Assim, julgamos que o constrangimento de Bill frente às cenas de intimidade de Jerry com Carol seja o primeiro sinal do desconforto causado pelo gênero feminino, imiscuindo-se gradativamente no cosmos homosocial dos dois personagens. O complexo processo de espelhamento prossegue: Bill casa-se e arruma emprego em uma indústria de laticínios: “Um ano depois, tinha o seu próprio negócio de leite e estava de namoro firme com Linda – *uma garota legal, decente*” (CARVER, 2009, p. 123, grifo nosso).

---

21 “[...] are under constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other men’s approval” (KIMMEL, 2005, p. 33).

Em um domingo específico, Bill e Jerry estão sentados na varanda depois do almoço, enquanto os filhos de ambos brincavam na piscina de plástico e “[...] Carol e Linda estavam na cozinha lavando os pratos e arrumando as coisas” (CARVER, 2009, p. 125). Nesse instante, Bill percebe algo de estranho em Jerry: “Bill é quem tinha de tocar adiante a conversa. [...] Jerry fazia que sim com a cabeça de vez em quando, mas a maior parte do tempo ficava só olhando para a frente, para o varal ou para a garagem” (CARVER, 2009, p. 125):

*Jerry terminou sua cerveja e depois amassou a latinha. Deu de ombros. “Que tal a gente dar uma volta?”. A gente pega o carro e dá uma voltinha rápida, para num lugar qualquer para tomar uma cerveja. Meu Deus, um homem acaba mofando aqui parado todo domingo.”*

*“Por mim tudo bem. Claro. Vou dizer às mulheres que a gente vai dar uma saída.” “Sozinhos, lembre bem. Pelo amor de Deus, nada de sair com a família. Diga que a gente vai tomar uma cerveja ou qualquer coisa. Vou esperar no carro. Vamos no meu carro.” (CARVER, 2009, p. 125, grifo nosso).*

Nesse sentido, o próprio título do conto remete à diferenciação estabelecida pelos homens nas relações entre gêneros: “diga às *mulheres* que a gente já vai”, na fala de Bill, define-se como construção discursiva na qual manifestam-se, veladamente, sentidos de delimitação valorativa entre *nós*, os homens, *versus* elas, as mulheres, estabelecendo assim uma diferenciação asseguradora que objetiva a manutenção da masculinidade hegemônica. Bill e Jerry saem, e o narrador ressalta a gentileza e cumplicidade entre os dois homens: “Entraram, Bill segurou a porta para Jerry. Jerry lhe deu um soco de leve na barriga quando passou” (CARVER, 2009, p. 126). Inácio (2002) assinala as possibilidades de homoerotismo latente nas relações entre sujeitos masculinos que não necessariamente identifiquem-se como orientados para o desejo *gay*:

As relações baseadas na “camaradagem” e na cumplicidade masculinas podem, também, abrir sentidos capazes de, partindo da homossociabilidade, estabelecerem um horizonte possível para o homoerotismo, mostrando-se assim uma continuidade entre um conceito e outro. Em outras palavras, pode a homossociabilidade, em seu conjunto de práticas ajuizadoras, permitir dentro dessas mesmas práticas o relacionamento homoerótico, ainda que travestido pelas práticas intituladas tipicamente masculinas (INÁCIO, 2002, p. 68).

As práticas masculinas de Bill e Jerry persistem: os dois vão a um bar, tomam cerveja e jogam bilhar. Mais adiante, o gesto de Jerry ao esmagar latas de cerveja é ressaltado

pelo narrador: “Num instante Jerry secou sua latinha, amassou-a e depois sentou no banco um minuto, revirando a latinha na mão” (CARVER, 2009, p. 127).

Quando Bill e Jerry voltam para casa, com este no volante acelerando com “[...] pequenas arrancadas a cem e cento e vinte [...]” (CARVER, 2009, p. 127), encontram duas garotas andando de bicicleta na rodovia. “Olhe só aquilo!”, exclamou Jerry reduzindo. “Eu bem que gostaria de conhecer essas meninas” (2009, p. 128). Bill pondera sobre a idade das garotas, e Jerry responde: “Velha o bastante para sangrar, velha o bastante para... Você conhece o ditado” (CARVER, 2009, p. 128). Mais adiante, o narrador as descreve como tendo “[...] dezessete ou dezoito anos, cabelo escuro, alta e esguia, recurvada por cima da bicicleta. A outra tinha a mesma idade [...] mas era mais baixa e de cabelo claro. As duas estavam de calção e blusinha de amarrar nas costas” (CARVER, 2009, p. 128-9).

Para além do ideário machista no discurso de Jerry, cujo resultado último é a objetificação sexual da mulher, percebe-se que ele se mostra inseguro, quando Bill lhe diz que ele mesmo deveria falar com elas. Jerry responde com uma evasiva: “Eu? Eu estou dirigindo. Você é que deve falar. Além do mais, elas vão estar aí do seu lado” (CARVER, 2009, p. 128). Jerry, mais adiante, exclama: “Piranhas”. [...] Vamos pegar essas duas, pode deixar” (CARVER, 2009, p. 129).

Inicia-se assim uma longa perseguição entre Jerry e as garotas, acompanhado por um resignado Bill que, segundo o narrador, “[...] não tinha a menor vontade. De todo modo, estava com medo” (CARVER, 2009, p. 139). Jerry passa a acompanhá-las no acostamento, enquanto faz convites: “Não façam assim” [...]. “Vamos lá, entrem. Vamos nos conhecer. O que é que tem de mais, afinal?” (CARVER, 2009, p. 131). No início, a perseguição se faz de modo lúdico, e as adolescentes riem enquanto Jerry as segue. No entanto, adquire contornos trágicos quando ele encurrala as garotas com o carro em um ponto da rodovia, e elas saem correndo por uma trilha na montanha.

### ***Diga às mulheres que a gente já vai: a punição simbólica***

As garotas se separam, e Jerry passa a perseguir uma delas, enquanto Bill sobe a trilha com dificuldade, ficando para trás. Ela esconde-se numa caverna, mas é logo avistada por Jerry: “Ele pegou um pedaço de argila, jogou na direção do escuro. Bateu na parede bem acima da garota” (CARVER, 2009, p. 134). Em seguida, a garota consegue escapular da



caverna, porém Jerry segue atrás e a derruba: “Assim que ela chegou ao topo, Jerry agarrou seu tornozelo e os dois rastejaram ao mesmo tempo no pequeno platô [...] Desgraçada, disse ele, num soluço” (CARVER, 2009, p. ). A garota, em pânico, resiste. No entanto, o estupro se consuma, à luz do crepúsculo:

Ficaram assim deitados por um tempo, arquejantes. Os olhos da garota estavam arregalados e giravam de medo. Ela mexia a cabeça de um lado para o outro e mordida os lábios.

[...]

Jerry soltou os braços dela e levantou-se, começou a puxar o short da garota, tentou abrir o zíper e puxar para baixo das pernas. Ela se mexeu rápido e acertou-o no ouvido com o punho fechado e rolou para o lado no mesmo movimento. Ele pulou atrás dela. Agora a garota estava berrando. Jerry pulou nas costas da garota e empurrou seu rosto contra o chão. Segurou a nuca. Um minuto depois, quando a garota parou de se debater, Jerry começou a tirar o short dela (CARVER, 2009, p. 137).

A masculinidade hegemônica, compreendida por Connell & Messerschmidt (2013, p. 245) como “[...] um padrão de práticas ([...] não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse”, reside no bojo dos sentidos de masculinidades experimentados por Bill e Jerry. Ambos estão inseridos em casamentos heteronormativos e cumprem à risca as expectativas sociais em relação às masculinidades: têm filhos, trabalham em subempregos, são violentos ou flertam com garotas, e essa teia de gestos propala a ideia da dominação masculina e a consequente submissão das mulheres à centralidade hegemônica.

Depois do estupro, Jerry toma subitamente consciência do ocorrido. Como Mersault, personagem de *O estrangeiro*, de Albert Camus, que assassina um homem árabe na praia “por causa do sol”, o narrador diz: “Por um minuto, não conseguiu entender o que estava fazendo ali, ou quem era aquela garota. Olhou constrangido para o vale, o sol começava a descer atrás dos morros” (CARVER, 2009, p. 138). Segue-se um momento de confusão para Jerry, e ao mesmo tempo em que adverte a garota para que ela não conte nada, pede desculpas: “Ela se curvou para a frente e começou a chorar, em silêncio, com as costas da mão junto ao rosto. [...] Vá embora... só isso, vá embora” (CARVER, 2009, p. 137-8). No entanto, a partícula instável que um dia violou e desagregou o microcosmo homosocial de Bill e Jerry precisa ser simbolicamente eliminada. A violência gratuita e plástica do próximo parágrafo indica tal mecanismo:

Ele chegou perto. Ela começou a se levantar. Jerry deu um passo para a frente com força e golpeou a garota com o punho no lado da cabeça, na hora em que ela ficou de joelhos. Ela caiu para trás com um grito. *Quando tentou se levantar de novo, ele pegou uma pedra e bateu em cheio na sua cara. Chegou a ouvir os ossos e os dentes se quebrarem, e o sangue escorreu entre os seus dedos.* Largou a pedra. Ela tombou para trás com o corpo mole e Jerry se agachou em cima dela. *Quando a garota começou a se mexer, ele pegou a pedra e golpeou outra vez, agora sem muita força, na parte de trás da cabeça. Depois largou a pedra e tocou no ombro da garota.* Começou a sacudi-la e depois de um minuto a virou de frente (CARVER, 2009, p. 138, grifo nosso).

Nesse instante, partindo-se das considerações de Gérard Genette (1979) sobre a focalização, isto é, o tipo de engrenagem focal que predetermina a quantidade e a qualidade da informação veiculada pela narrativa (GENETTE, 1979, p. 187-192), percebe-se que a focalização heterodiegética do narrador e da personagem Jerry convergem ambigualmente em uma mesma focalização, ressaltando que os discursos e ideologias heteronormativas da dominação masculina manifestam-se também como potencialidades oniscientes, pairando sobre tudo e todos:

Os olhos da garota estavam abertos, vidrados, e ela começou a virar a cabeça devagar de um lado para o outro, a língua se enrolava pesada dentro da boca, e ela tentava cuspir sangue e cacos de dentes.

[...]

Enquanto ela mexia a cabeça de leve para um lado e para outro, os olhos focalizavam Jerry e depois passavam adiante. Ele se levantou, andou alguns metros e depois voltou. Ela estava tentando sentar. Ele se ajoelhou, colocou as mãos nos ombros da garota e tentou obrigá-la a deitar de novo. Mas suas mãos escorregaram para o pescoço e Jerry começou a estrangular a garota. Porém não conseguiu terminar, só apertou o bastante para que, quando soltou as mãos, o fôlego dela ficasse raspando histericamente na sua traqueia. A garota desabou e Jerry se levantou. Em seguida se curvou e soltou do chão uma pedra grande. Terra solta caiu da parte de baixo da pedra, quando ele a ergueu até a altura dos olhos e depois acima da cabeça. Depois a largou em cima da cara da garota. Fez o barulho de um tapa. Pegou a pedra de novo, tentando não olhar para ela, e largou de novo. A seguir levantou a pedra mais uma vez (CARVER, 2009, p. 138-9).

A violência gráfica da cena, determinada pela focalização narrativa adotada, leva à compreensão de que o microcosmo homosocial de Bill e Jerry opera o que nomearemos aqui como uma *punição simbólica* contra o feminino, desagregador deste universo. Como já mencionamos, Bill e Jerry, antes dos respectivos casamentos, passavam muito tempo juntos, e estabeleciam um *continuum* de práticas e discursos compartilhados, enfeixados pela masculinidade hegemônica reguladora. Porém, é justamente quando ambos se casam, e têm de se haver com o gênero feminino, que ocorrerá o desequilíbrio neste cosmos, que culmina no estupro e assassinato da adolescente na montanha.

Jerry, depois de ter se casado com Carol Henderson, se tornou pai de quatro filhas, ou seja, encontrava-se cercado pelo componente feminino ameaçador que o privou material e simbolicamente da companhia de Bill e do conjunto de representações que legitimava esse cosmo homosocial. Desse modo, a morte da adolescente possibilita a vingança simbólica da masculinidade hegemônica contra o feminino que desestabilizou o universo homosocial da relação de Jerry com Bill. No conto, a amizade entre os dois homens é sempre representada de maneira harmônica, enquanto a relação de Jerry com a esposa é enxergada de maneira disfórica e problemática (CARVER, 2009, p. 124).

As masculinidades de Bill e Jerry podem ser compreendidas como performáticas, a partir dos pressupostos teóricos de Judith Butler (2010). Para Butler, as masculinidades afastam-se de qualquer caráter essencial e se estabelecem como performance, isto é, como um conjunto de discursos e corporalidades que desempenham o gênero. Assim, este é “[...] performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (BUTLER, 2010, p. 48), e configura-se como performatividade, em uma dimensão coletiva, e como performance, em uma dimensão individual:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p. 195).

Nesse sentido, pode-se considerar que o assassinato da adolescente figura como a performance da performance, isto é, a (re)afirmação das práticas de masculinidade performática e heteronormativa, que objetifica sexualmente as mulheres. Não coincidentemente, Jerry sente o impulso de desfigurar duas áreas do corpo da garota que a situam nas dimensões simbólica e material da vida social: de um lado, a penetração sexual forçada que viola e dilacera o órgão sexual da adolescente; de outro, a desfiguração do rosto da adolescente por uma pedra, que retira os traços físicos que a definem em sua identidade social, transformando-os em uma massa de sangue.

No final do conto, enquanto a outra garota foge penhasco abaixo, Bill chega no instante em que o assassinato já se consumara: “Viu os dois ao mesmo tempo, Jerry de pé junto à garota, segurando a pedra. [...] Bill sentiu-se encolher, ficando fino e sem peso. [...]”

Queria sair correndo para longe [...] mas alguma coisa veio se movendo em sua direção” (CARVER, 2009, p. 139):

Jerry estava agora parado na sua frente, as roupas desarrumadas e moles, como se os ossos tivessem ido embora do corpo. *Bill sentiu a terrível proximidade dos seus dois corpos, menos de um braço de distância. Então a cabeça de Jerry baixou sobre o ombro de Bill. Ele levantou a mão e, como se a distância que agora os separava merecesse ao menos aquilo, Bill começou a dar palmadinhas nas costas do outro, a afagar suas costas, enquanto suas próprias lágrimas começaram a correr* (CARVER, 2009, p. 140, grifo nosso).

Nesse instante, a tensão instaurada pela presença do feminino na formatação homosocial e misógina da amizade de Bill e Jerry abranda: os dois abraçam-se, no final do conto, como nos tempos em que as mulheres eram apenas um componente externo à relação de ambos, mobilizado como dispositivo homologador da masculinidade hegemônica.

Segundo Piglia (2004, p. 89-90), “[...] um conto sempre conta duas histórias”, ou seja, “[...] um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário”. Para o ensaísta argentino, a estrutura do conto manifesta sempre uma narrativa aparente, mais observável e imediata, que é revelada desde o início, e sob esta, desenvolve-se uma narrativa subjacente, oculta sob a epiderme da primeira história. Este movimento duplo de revelar-se e esconder-se também ocorre em *Diga às mulheres que a gente já vai*, de Raymond Carver: de um lado, desdobra-se a homossociabilidade intensa de Bill e Jerry; de outro, esta mesma amizade revela sentidos que encaminham-se para uma representação problemática das masculinidades, cujo resultado final é o soterramento dos discursos, práticas e corporalidades femininas, sob a ordem falocêntrica da hegemonia masculina.

## Referências

AMIR, Ayala. **The visual poetics of Raymond Carver**. Lexington Books, United Kingdom, 2010.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVER, Raymond. **Iniciantes**. Trad. Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CONNEL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan-abr. 2013.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

HALL, Vanessa. It all in on him: masculinities in Raymond Carver's short stories and American culture during the 1970s and 1980s. **The Journal of Men's Studies**. Vol. 17, n. 2, Spring 2009. pgs. 173-188.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick. **A escrita de Adé**. São Paulo: Editora Xamã, 2002. pgs. 59-70.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Tradução de Andréa Fachel Leal. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998.

\_\_\_\_\_. Masculinity as homophobia: fear, shame and silence in the construction of gender identity. In: \_\_\_\_\_. **The gender of desire: essays on male sexuality**. State University of New York Press, Albany, NY, 2005. pgs. 25-42.

OLIVEIRA, Carlos Böes de. Raymond Carver: linguagem e silêncio esculpindo os americanos desesperados. **Revista Práxis**. Novo Hamburgo, Vol. 2, Ano 14, jul-dez. 2017. pgs. 5-15.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men: English literature and male homosocial desire**. Columbia University Press. New York, 1985.

TRUSSLER, Michael. The narrowed voice: minimalism in Raymond Carver. **Studies in short fiction**. Vol. 31, n. 1, 1994. p. 23-37.

WILLIAMS, Gary. Raymond Carver. **Western American Literature**. Vol. 32, No. 1, Special Issue: A Sampler From Updating the Literary West, forthcoming from Texas University Press, Autumn 1997. p. 25-31.

**THE SYMBOLIC PUNISHMENT: REPRESENTATIONS OF  
MASCULINITIES IN THE SHORT STORY *TELL THE WOMEN  
WE'RE GOING*, BY RAYMOND CARVER**

**Abstract**

This article aims to analyse the representations of masculinities in the short story “Tell the women we’re going”, by the American writer Raymond Carver, published in the collection *Beginners*, in 2009. Mobilizing the nomenclature proposed by Ricardo Piglia (2004), Carver figures as one of the essential names of the brief form in American postwar. This tale tells the story of the friendship between Bill Jamison and Jerry Roberts, two working-class men who, when going out for a walk and after engaging in typically male activities, one of them rapes and kills a teenager. Thus, based on the theoretical assumptions of Eve Kosofsky Sedgwick (1985), Michael Kimmel (2005), Raewyn Connell (2013) and Judith Butler (2010), we intend to analyze the meanings of masculinities experienced by the characters Bill and Jerry, which, articulated to the dense homosocial microcosm built by the two men, operate in the propagation of violence, in the perpetuation of hegemonic masculinity, and in the consequent symbolic punishment imposed on the female gender by this universe, in the narrative fabric of Carver's short story.

**Keywords**

Masculinities. Homosociability. Violence. Raymond Carver.

---

Recebido em: 03/08/2020  
Aprovado em: 02/09/2020

# Os pesados restos coloniais no Caderno de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo

André Souza da Silva<sup>22</sup>  
Universidade de São Paulo (USP)

## Resumo

À distância de mais de quarenta anos do fim da Revolução dos Cravos (1974) e da Guerra Colonial (1975), ainda hoje é preciso realizar uma leitura crítica do longo projeto imperialista português, em especial do salazarismo e dos episódios vividos em África. Profundamente ligados entre si e longe de estarem devidamente cicatrizados, ambos os traumas insistem em assombrar o imaginário português. Por isso, à luz do aclamado e polêmico *Caderno de memórias coloniais* (2009), romance de Isabela Figueiredo publicado no Brasil somente em 2018, este artigo pretende demonstrar como o livro rediscute velhos lugares da cultura portuguesa – a exemplo do colonialismo brando e menos racista que os outros –, ao mesmo tempo em que esboça uma outra história para sua prática colonial. Para tanto, além de demonstrar com brevidade como a literatura portuguesa contemporânea continua a fazer da matéria histórica um de seus tópicos fundamentais, este texto recorre também a acontecimentos recentes da vida nacional para destacar a relevância de uma obra como o *Caderno de memórias coloniais* no momento em que os estudos pós-coloniais encontram restrições num país onde a versão oficial e institucionalizada da história ainda flerta com o irrealismo do luso-tropicalismo, como nos mostram os estudos de Margarida Calafate Ribeiro, António Sousa Ribeiro e Eduardo Lourenço.

## Palavras-chave

História. Colonialismo. Trauma. Portugal.

---

<sup>22</sup>Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa FAPESP. É membro do grupo de pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português (CPCP - USP) e realizou intercâmbio acadêmico (2016), com bolsa Santander, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).

## Introdução

Como tem vindo a ser recorrentemente demonstrado pela estudiosa Margarida Calafate Ribeiro no âmbito de projetos voltados ao estudo da pós-memória do império colonial português<sup>23</sup>, possíveis desde o 25 de Abril de 1974, quando enfim terminou a longa ditadura salazarista, ainda hoje opera no imaginário nacional certo “desejo de esquecimento” das práticas coloniais que durante séculos marcaram a identidade e a imagem de um povo cujo destino parecia voltado à “colonização de inspiração cristã”. O mais natural, contudo, à maneira do que ocorre hoje em algumas partes da Europa em relação aos horrores das Grandes Guerras, no momento em que alguns países começam a devolver aos autóctones os objetos historicamente saqueados, seria construir em democracia uma memória oficial sobre o império que ao menos se envergonhasse de suas práticas anteriores e passasse então a contribuir para a descolonização de uma cultura ainda fortemente marcada pela ótica colonialista. Porém, tal iniciativa demandaria a construção de uma narrativa coletiva, nacional, oficial e institucionalizada que não negociasse e contextualizasse vez por outra protocolos de lembrança ou esquecimento, optando, ao contrário, pelo reconhecimento dos rastros e traumas fantasmáticos do passado a fim de que sejam debatidos, expurgados, cicatrizados.

Em vez disso, como demonstram fatos recentes em Portugal, prefere-se pensar na construção de um “museu dos descobrimentos” ou dar espaço na concessão pública de televisão a um assumido nazifascista português – Mário Machado –, condenado pelo espancamento coletivo e morte do cidadão cabo-verdiano Alcindo Monteiro em 1995, para dizer abertamente que tem saudades de Salazar em um conhecido programa cujo quadro principal perguntava: “Precisamos de um novo Salazar?”<sup>24</sup>. Enquanto isso, por outro lado, o caso da colônia penal do Tarrafal, denominado inicialmente “Colônia Penal de Cabo Verde”, na África portuguesa, irônica e tristemente rebatizado como “Campo de trabalho de Chão Bom”, popularmente conhecido como “Campo da morte lenta”, assumidamente inspirado nos campos de concentração nazifascistas alemães, para onde o Estado Novo costumava

---

<sup>23</sup> Referimo-nos a projetos como: “Os filhos da Guerra Colonial: pós-memória e representações” (2007-2011) e “Memoirs: filhos de império e pós-memórias europeias” (2015-).

<sup>24</sup> Esses episódios podem ser consultados em: <https://observador.pt/2018/05/24/polemico-museu-dos-descobrimientos-pode-vir-a-chamar-se-a-viagem/> e: <https://sol.sapo.pt/artigo/615240/faz-hoje-23-anos-que-alcindo-monteiro-foi-espancado-ate-a-morte>. Acesso em: 12 jul. 2019.



mandar seus dissidentes políticos e submetê-los a um regime severo de desnutrição, continua a enumerar pouquíssimos textos – literários ou não – a seu respeito, sendo um dos episódios menos comentados da ditadura. Ao durar quase quatro décadas (1936-1974), somente entre 1936 e 1954 o espaço penal serviu para “subjugar ao menos 334 prisioneiros dos quais mais de 30 morreram vítimas diretas do violento tratamento recebido” (AQUINO, 1978, p. 290). Apenas em 1978, em Lisboa, quatro anos após a Revolução, fora realizado o cortejo fúnebre destas e outras vítimas do regime.

No mesmo ano, em seu consagrado livro *O labirinto da saudade*, quando fazia o balanço do processo civilizacional reinaurado com os Cravos de Abril, Eduardo Lourenço já notava um movimento nacional que não aproveitava o calor da atmosfera revolucionária para repensar o salazarismo, a memória de África e Portugal como antiga nação imperial. Afora a literatura que reagiu um pouco depois às décadas de cerceamento com um *boom* de romances históricos sobre o período que ficava para trás, a consciência política nacional preferiu ignorar o necessário enfrentamento de seu passado, inclusive o mais recente, para no lugar preservar uma imagem que apenas falseava a mentalidade instaurada pelo regime, sem de fato examinar todo o imaginário salazarista cimentado numa “lusitanidade exemplar”<sup>25</sup> – como a propaganda nacionalista costumava classificar os costumes geralmente ligados ao culto de Nossa Senhora de Fátima, ao fado de Amália Rodrigues e ao benfiquismo calcado na figura do ídolo futebolista Eusébio. De acordo com Lourenço:

A distorção consistiu em tentar impor uma nova imagem na aparência oposta à do regime, mas cuja estrutura e função eram exatamente as mesmas: *instalar o país no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Forças Armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para começar uma gesta perpétua na qual o salazarismo [e a Guerra Colonial] tinha sido uma nódoa indelével* (LOURENÇO, 2016, p. 73, itálicos do autor).

Hoje, passados mais de quarenta anos de vida democrática em Portugal, embora alguns autores da nova geração continuem discutindo de diversas formas a herança da ditadura de António Salazar, bem como o horror por ela patrocinado em territórios africanos, não é razoável negar que muitas ideias do projeto imperialista português, principalmente

---

<sup>25</sup> Fernando Rosas, em *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo* (2017), discute alguns dos “verdadeiros valores” impetrados pelo salazarismo.

daquele que atravessou o século XX, continuam de alguma forma escamoteados no espaço público de debate. Por isso, ainda é preciso realizar uma leitura crítica a respeito destes traumas nacionais que insistem em assombrar a memória de um país que deixou de interrogar os seus “fantasmas e fantasias imperiais”, para usar a expressão de Ana Paula Ferreira e Margarida Calafate Ribeiro em livro homônimo, cabendo à literatura, por assim dizer, “revisitar os lutos inacabados do império”, como sugere Miguel Bandeira Jerônimo em artigo publicado num livro organizado por Calafate Ribeiro (JERÔNIMO, 2016, p. 61). É nesse sentido que, à luz do *Caderno de memórias coloniais* (2018) de Isabela Figueiredo, propomos uma leitura que pretende demonstrar como o referido romance narra uma outra história, em tudo distinta daquela levada a cabo pela história oficial, como forma de problematizar os pesados restos coloniais no imaginário de uma nação que, “com a imagem terna dos cravos vermelhos pendurados nos canos das espingardas na ocasião do 25 de Abril, ignorou de um só golpe todo o sangue derramado em África” (RIBEIRO, 2012, p. 89).

### **A permanência da História na contemporânea literatura portuguesa**

Em texto publicado no *Jornal de Letras* a respeito do romance português contemporâneo, Miguel Real destacou o caráter cosmopolita e multicultural da literatura que se tem produzido mais recentemente em Portugal. Segundo o crítico, a consolidação da democracia no país e a mudança de século fizeram com que a literatura portuguesa viesse a abandonar, pouco a pouco, “os antigos temas do Império e da Guerra Colonial, da repressão política do Estado Novo e da representação de uma mentalidade paroquial, ruralista e eclesial para dar lugar a uma nova geração de escritores marcada pela representação de uma nova mentalidade europeia” (REAL, 2018, p. 5). Em linhas gerais, Real defende que “a geração literária que começou a escrever este século não escreve, já e sobretudo, para um leitor português, antes para um leitor global” (REAL, 2018, p. 6), o que para o ensaísta se deve à influência cosmopolita que teria começado a agir sobre a literatura portuguesa logo após a atribuição do Prêmio Nobel a José Saramago em 1998 e à crescente mundialização dos romances de António Lobo Antunes. De acordo com o professor, esses episódios não só mostraram o romance português à Europa como também o distanciou das questões comuns à pátria.

Não há dúvida, contudo, que a passagem de século inaugurou uma nova forma de pensar da literatura portuguesa e impôs à nova geração que com ela começou a escrever problemáticas distintas daquelas que, nomeadamente após Abril de 1974, marcaram a obra ficcional de escritores como Almeida Faria (Tetralogia Lusitana, 1965-1983), José Saramago (*Levantado do chão*, 1980), Lobo Antunes (*As naus*, 1988) e outros tantos escritores que fizeram da História (próxima ou remota), da desconstrução do imaginário imperial ou da identidade portuguesa a matéria-prima de suas publicações. Também é verdade que escritores como Mafalda Ivo Cruz (*Vermelho*, 2003), Gonçalo M. Tavares (*Jerusalém*, 2004), Afonso Cruz (*A boneca de Kokoschka*, 2010) e Nuno Camarneiro (*No meu peito já não cabem pássaros*, 2011) emanciparam suas obras de inquietações mais atinentes ao território em que habitam para apostarem na desnacionalização e/ou expansão de uma identidade de escrita calcada em certo romance português muito mais preocupado em localizar-se cultural e estrategicamente numa Europa cujas questões de alteridade, na contemporaneidade, desconhecem fronteiras territoriais e/ou artísticas. No entanto, nomes como Valter Hugo Mãe (*a máquina de fazer espanhóis*, 2010), Dulce Maria Cardoso (*O retorno*, 2012), Telma Tvon (*Um preto muito português*, 2017), Djaimilia Pereira de Almeida (*Esse cabelo*, 2017), além da própria Isabela Figueiredo, não se distanciaram de temáticas caras ao imaginário nacional, indo na direção contrária do que destaca Miguel Real como uma das características mais evidentes da atual literatura portuguesa.

Sob outra perspectiva, para nós mais assertiva, Margarida Calafate Ribeiro não aposta no suposto descompromisso do novo romance português com a atualidade nacional e prefere chamar a atenção para um tipo de produção que, interessadamente escrita por autores nascidos em África e que passaram a viver em Portugal, se propõe justamente a fazer uma releitura do longo percurso colonial português sem abrir mão de discutir traumas nacionais como o salazarismo e a Guerra Colonial. De certa forma, além de serem símbolos daquilo que podemos chamar de “narrativa dos retornados” – fenômeno editorial que se intensifica na cena literária portuguesa a partir de 2008 –, esses romances rebatem uma literatura nostálgica menos conhecida fora de Portugal que “enxerga no colonialismo um passado perfeito e um tempo feliz, representando parte da comunidade portuguesa que se subtrai a uma reflexão sobre a violência política, social e epistémica que foi o colonialismo

português”<sup>26</sup> (RIBEIRO, 2012, p. 92). Esses livros, ao fomentarem uma crença luso-tropical ainda não totalmente desmontada em Portugal, optam pelo apagamento, silenciamento e/ou recalçamento duma ferida coletiva que lhes é sabidamente fantasmática e aparentemente inestancável.

Caso semelhante envolve a memória de António de Oliveira Salazar (1889-1970), cuja responsabilidade pela política escravagista implantada em África durante parte do século XX jamais deveria ser deslembrada, muito embora “a cultura política pós-25 de Abril achou melhor pô-lo fora da história [...] sendo paupérrima a literatura ao seu respeito, quer memorial, quer ideológica, política, econômica, financeira e cultural” (LOURENÇO, 2012, p. 67). Em vista disso, é fundamental destacar que o risco desse tipo de esquecimento para a história portuguesa, que não se preocupou em investigar devidamente a memória do passado e, neste caso, a memória acerca de seu líder mais longo, está na eleição de Salazar como “o maior português de todos os tempos”, conforme apontou uma pesquisa realizada no país pelo canal televisivo RTP1 em 2007<sup>27</sup>, o que demonstra a importância de se “cuidar dos mortos para que não tomem o lugar dos vivos”<sup>28</sup>.

Assim sendo, mesmo diante do cosmopolitismo e do suposto encolhimento da História apontados por Miguel Real no romance português contemporâneo, existe em Portugal uma literatura memorialística de assumido cariz autobiográfico criada por uma geração recente de escritores suficientemente empenhada em lutar, entre outras coisas, contra a narrativa de um colonialismo brando (casos de Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso, Telma Tvon e Djaimilia Pereira de Almeida) e igualmente disposta a combater os resquícios da ditadura que ainda restam na sociedade (a exemplo de Valter Hugo Mãe), convidando a cultura nacional a refletir sobre o risco do silenciamento desses temas no espaço público de debate<sup>29</sup>. Por essa razão, nem mesmo a mudança de século que inaugurou um novo milênio e promoveu mudanças inegáveis na literatura portuguesa foi capaz de dirimir tal preocupação

---

<sup>26</sup> Calafate Ribeiro refere-se a títulos como *Os colonos* e *Os retornados*, de Antônio Trabulo, e *Paralelo 75 ou o Segredo de um Coração Traído*, de Pedro Sousa Pereira e Jorge Araújo, para tratar de uma literatura cuja imagem sépia do colonialismo português testemunha um passado imaculado.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p21257>. Acesso em: 13. jul. 2019.

<sup>28</sup> Inverto aqui um verso de Fernando Assis Pacheco no poema intitulado “Cuidar dos vivos”, cuja ordem natural é: “[...] cuidar dos vivos, / pôr os mortos no seu lugar: / que não tomem o lugar dos vivos” (PACHECO, 2006, p. 16).

<sup>29</sup> Em *Portugal, Hoje – o medo de existir* (2005), o filósofo José Gil discute com profundidade a herança da ditadura salazarista na sociedade portuguesa contemporânea

de autores como Isabela Figueiredo, que, em seu Caderno de memórias coloniais, relê a narrativa imperial portuguesa em África a partir duma perspectiva assumidamente traumática.

Por isso, quando comparada à primeira geração de escritores famosa por fazer o luto e abordar as ruínas do império, da qual fazem parte, por exemplo, nomes incontornáveis como António Lobo Antunes (*Os Cus de Judas*, 1979), Lídia Jorge (*a costa dos murmúrios*, 1988) e Helder Macedo (*Partes de África*, 1991), a geração de Isabela Figueiredo, como ressalta Margarida Calafate Ribeiro, põe fim à história de regressos – de Portugal para África – iniciada pela geração anterior para dar lugar a uma literatura cuja viagem – agora de África para Portugal – simboliza o retorno ao continente:

O reconhecimento de que grande parte da história de Portugal se passou fora de Portugal e da Europa, e que para perceber a fratura colonial sob a qual todos vivemos, tem de se contar a história das pertenças e vinculações de muitos sujeitos àquelas outras terras outrora parte do império, sob pena de ficarem todos como uma espécie de refugiados da história (RIBEIRO, 2012, p. 91) .

Nesse sentido, a literatura feita pela geração de Isabela Figueiredo, marcada pelo trauma bélico de maneira oposta à geração de Lobo Antunes – que o viveu como ex-combatente e médico em Angola –, é fruto das recordações pessoais de autores que não possuem uma memória de primeira geração dos eventos que levaram à Revolução de Abril e à Guerra Colonial, ou seja, que não viveram esses eventos como adultos e cidadãos participantes. Por essa razão, como nos lembra o termo cunhado por Margarida C. Ribeiro, poderiam ser “os netos que Salazar não teve”:

A geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África, ou pós-memórias já, ou seja, aqueles que não têm memórias próprias destes eventos, mas que cresceram envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas. Memórias, pós-memórias que coincidem com o despertar para a vida, com o descobrir do mundo para além da hipotética casa familiar protegida, com o descobrir da diferença etnicamente marcada, com a diferença social habilmente construída (RIBEIRO, 2012, p. 93).

Desse modo, além de se posicionar contra a ideia enganadora de um “colonialismo exemplar”<sup>30</sup>, pensamento mais ou menos sustentado pela democracia com a qual muitos desses novos escritores praticamente nasceram, os textos dessa geração estabelecem ainda uma profunda relação entre passado e presente, como se assumissem para si “uma culpa transmitida, herdada, uma culpa que não se consegue resolver em responsabilidade histórica” (RIBEIRO, 2012, p. 91), mas também sem a qual não se consegue olhar para o futuro. Sendo assim, com a iluminação que a distância propicia, é possível dizer que não se trata mais simplesmente de punir os algozes e pedir perdão às vítimas sufocadas pelo salazarismo e pela Guerra Colonial, senão também de entender que para encarar o futuro será preciso levar adiante toda a violência da história do regime político e do tempo dos brancos em África, compreendendo que “somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode ajudar a não repeti-lo infinitamente e a ousar esboçar uma outra história” (GAGNEBIN, 2006, p. 57) para um projeto colonial falsamente travestido com o manto de um humanismo cristão.

### Uma outra história

*“Mas parece que isto só se passava na minha família, esses cabrões deseducados, malformados, exemplares singulares de uma espécie de branco que nunca por lá existiu, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades.”*  
(Isabela Figueiredo)

Francisco Noa, professor e estudioso da literatura africana produzida em língua portuguesa, em livro intitulado *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* (2002), comenta a respeito de um concurso literário anual organizado pelo Estado Novo português e julgado pela Agência Geral das Colônias (órgão dedicado à comunicação e divulgação do regime) cujo objetivo era premiar os livros que estivessem mais alinhados com o que a propaganda salazarista chamava de “política do espírito”<sup>31</sup>. Como não é difícil supor,

<sup>30</sup> A expressão é de Eduardo Lourenço (2016, p. 13) em *O labirinto da saudade*.

<sup>31</sup> Segundo Francisco Noa, alguns dos livros premiados pelo Estado Novo foram: *Oiro africano* (1929), de Julião Quintinha, *Na pista do marfim e da morte* (1944), de Ferreira da Costa, e *Gentio de Timor* (1935), de Armando Pinto Corrêa.

as obras que pleiteavam o prêmio eram obrigadas a construir uma imagem encantatória da vida em África, fazendo chegar à metrópole uma literatura que mascarava a realidade de um relacionamento entre brancos e negros sabidamente marcado pela ótica escravocrata, em que a humilhação imposta ao negro passava também pela destituição de si enquanto homem e chefe de família, simultaneamente privado de sua pátria, de sua propriedade e até mesmo do exercício de sua paternidade. Não por acaso, relembra Isabela Figueiredo:

*O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o [o preto escravizado] para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar, ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o que da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco. Terminada a função, o branco mete uma nota na mão da negra e diz-lhe, dá de comer aos teus filhos; depois levanta-me no ar, atrás de si, presa pelo seu pulso, enquanto grita ao negro, segunda-feira, nas bombas, ai de ti [...] Porque aquela terra, senhores, era do meu pai. O meu pai era todo o povo moçambicano. Vivia-o em força e raiva. Espumou até ao último dia, recusando baixar a voz perante um negro, mostrar-lhe os documentos, as guias de viagem, tratá-lo por você, dar-lhe a mão em sinal de aceitação da sua autoridade. Com ou sem independência, um preto era um preto e o meu pai foi um colono até morrer (FIGUEIREDO, 2018, p. 76 e 120).*

Como salta do trecho, o comportamento do pai de Isabela não só dá a tônica do tratamento dispensado ao negro como também evidencia, de modo geral, o sentimento de posse do homem branco português em relação à terra alheia, tomando-a como sua e afeiçoando-a cada vez mais à imagem de cidades como Lisboa, de onde saiu o electricista com a esposa para participar do processo de colonização (ou de modernização como era pretensamente chamado pelos colonos) de Lourenço Marques, hoje Maputo, capital de Moçambique, terra de nascimento de Isabela Figueiredo. Sendo assim, a insistente recusa ao reconhecimento da liberdade do homem negro africano – mesmo após o enfraquecimento e término do salazarismo e do marcelismo que juntos prolongaram o escravismo e bancaram treze anos de absurda Guerra Colonial (1961-1974) em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau – contraria a narrativa que os próprios colonos legaram à jovem Isabela aquando de sua partida para a metrópole, onde deveria contar o suposto horror pelo qual teriam passado os portugueses assim que os homens da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) deram início ao naturalmente sangrento processo de independência do país.

Não à toa, a exemplo da literatura destacada por Francisco Noa, ligada aos interesses e defesa da propaganda colonial, a perpetuação da narrativa que Isabela deveria fazer

chegar a Lisboa servia para maquiagem o Estado racista que direta ou indiretamente todos os portugueses, inclusive aqueles que viviam na metrópole, tinham ajudado a montar e do qual evidentemente usufruíam mais de perto ou à distância. A denunciar a atmosfera de hipocrisia dentro da qual foi educada, lembra a autora:

Todos os lados possuem uma verdade indelével. Nada a fazer. Presos na sua certeza absoluta, nenhum admitirá a mentira que edificou para caminhar sem culpa, para conseguir dormir, acordar, comer, trabalhar. Para continuar. Há inocentes-inocentes e inocentes-culpados. Há tantas vítimas entre os inocentes-inocentes como entre os inocentes-culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpadas. Entre as vítimas há carrascos (FIGUEIREDO, 2018, p. 136).

Entretanto, para a tristeza dos colonos, Isabela demonstrava desde a adolescência que se recusaria a levar adiante a narrativa anacrônica com a qual havia crescido, tendo percebido desde muito nova, através dos livros, que na terra onde vivia não existia redenção comparável à das personagens literárias, pois “aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril e terra vermelha era um enorme campo de concentração<sup>32</sup> de negros sem identidade, sem a propriedade do seu corpo, logo, sem existência” (FIGUEIREDO, 2018, p. 45-46). Dessa forma, sem eximir-se da parcela de culpa que lhe cabe pelo colonialismo, Isabela Figueiredo (“inocente-culpada”) se recusa a levar para Lisboa qualquer história que preservasse a imagem luso-tropical de um império edificado à custa da morte, escravização e violação de milhares de negros e negras. “A colonazinha preta, filha de brancos, a negrinha loira” (FIGUEIREDO, 2018, p. 59), ainda que fosse recebida na metrópole com toda a carga de preconceito endereçada aos retornados<sup>33</sup>, tinha consciência de que, para a maioria dos colonizadores, incluindo o seu pai, o testemunho que não daria seria encarado como uma grande traição, afinal, antes de embarcar, fora advertida diversas vezes que:

Lá pela Metrópole andam muito amiguinhos dos pretos! mas que vejam bem quem eles são, e a paga que nos deram por tudo o que aqui enterramos, e era nosso; esta

---

<sup>32</sup> Por mais que sejam episódios traumáticos seguramente distintos, não deixa de ser curioso que Isabela Figueiredo trace uma analogia com os campos de concentração nazistas que desencadearam o horror do Holocausto cancelado por Hitler, vitimando seis milhões de pessoas durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>33</sup> *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, é um exemplo do modo preconceituoso como os colonos portugueses foram recebidos em Lisboa. Antes de chegar à metrópole, pela voz de Rui, um jovem adolescente que nunca havia saído de Angola, é possível verificar a imagem paradisíaca do que seria Lisboa na sua cabeça, fantasia que obviamente não se sustenta ao desembarcar com a família na capital.



cidade, o trabalho, donde comiam. É por ti que vão saber. Tens de contar. Conta a todos”. [...] “Coragem. Não te esqueças de contar a verdade!” [...] Em silêncio, mas num silêncio ainda mais fundo, porque afinal já era uma mulher, voltei a chorar o que perdia e haveria de pagar. A dívida alheia que me caberia. Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora. (FIGUEIREDO, 2018, p. 130–132).

Nesse sentido, a renúncia de Isabela em endossar o que seria mais uma versão da narrativa colonial portuguesa pode enfim ser encarada como parte de um reconhecimento necessário e ainda por fazer da pavimentação dum lugar de fala para quem dela fora secularmente privado, uma vez que ainda hoje o povo negro luta por um protagonismo social e discursivo que seja verdadeiramente reconhecido não apenas em Portugal, mas em quase qualquer país ocidental marcado pelo imperialismo. Neste cenário, sobretudo num país onde até hoje as transformações do “25 de Abril não conseguiram produzir uma mudança profunda na consciência coletiva da sociedade portuguesa” (SANTOS, 1990, p. 27) que fosse capaz de alterar uma mentalidade fortemente marcada por décadas de ideologia fascista-colonial, trazer à tona uma outra história para a Guerra Colonial em Moçambique, como pretende o *Caderno*, implica em evidenciar as mazelas de um estado de coisas em cima do qual o salazarismo construiu os seus valores controversos e modelou o pensamento de milhares de homens igualmente controversos como o pai de Isabela – cristão, patriota, nacionalista, racista –, com quem a narradora também busca se acertar através da escrita numa das passagens mais bem conseguidas do livro:

Não foi fácil ser a filha do electricista. Sonhei muitas vezes que o electricista havia de morrer de muitas maneiras e deixar-me livre para pensar, para existir sem medo. Para lhe responder. E um dia morreu mesmo, sem que pudéssemos ter feito completamente as pazes, sem que eu estivesse totalmente crescida, e ele totalmente vencido, e agora está aqui sentado, a dois centímetros do meu rosto, a ler-me, e eu, sinceramente, só queria dizer-lhe que vivemos um tempo demasiado curto para o nosso amor, confuso, desajustado, injusto. Que foi só isso que nos aconteceu: um tempo, um espaço, um tabuleiro de xadrez errado para o amor. E que o traí para que pudéssemos levantar a cabeça (FIGUEIREDO, 2018, p. 145-146).

Esta “traição”, na altura em que ocorreu, no rescaldo do 25 de Abril, já se mostrava muito necessária, mas se torna ainda mais indispensável à medida que a associamos aos acontecimentos mais recentes da vida portuguesa, os quais insistem em demonstrar como o imaginário colonial continua profundamente arraigado no seio da cultura nacional. Desse modo, Isabela Figueiredo e outros escritores de sua geração, ao caminharem na contramão

de uma tendência luso-tropicalista que nunca realmente desapareceu da relação de Portugal com os trópicos, tentam colmatar as esperanças que o projeto histórico-político da fatídica Revolução de 1974 não fora capaz de cumprir coletivamente. Assim, por mais que as obras desses autores devam ser lidas como exemplares de uma resistência intergeracional que se dedica a “preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens” (GAGNEBIN, 2006, p. 97) em detrimento duma “vontade de esquecimento” que pode ser bastante perigosa, é importante salientar que, sem uma política de Estado mais eficaz no combate ao racismo e aos resquícios da ditadura ainda evidentes em Portugal, a literatura não pode fazer muito mais do que denunciá-los.

Ainda assim, é dessa forma que livros como o *Caderno de memórias coloniais* ajudam a (re)elaborar o necessário reconhecimento de um passado colonial sem o qual a projeção de um Portugal futuro não poderá ser feita. Enquanto não forem verdadeiramente discutidos, os traumas fantasmáticos de outrora, sob a inscrição da memória individual ou coletiva, insistirão em assombrar a vida de um país historicamente acostumado a esperar por quem resolva milagrosamente as suas grandes questões.

### **Considerações finais**

*Era portadora da mensagem; levava comigo a verdade. A deles.  
A minha, também, mas eles não imaginariam que eu pudesse ter uma verdade só  
minha, sem a sombra das suas mãos.  
E reví a matéria.*

(Isabela Figueiredo)

Como voltar a imaginar os episódios chefiados por Salazar sem que se queira ouvi-los? Como contar o indizível sobre a Guerra Colonial em África se até mesmo muitos dos antigos combatentes se furtam a narrá-los? Como então criar uma recepção e fazer com que esses eventos traumáticos não sejam esquecidos, postos em debate e (re)inscritos de outra maneira no imaginário nacional? As respostas para estas perguntas inscrevem a importância da memória transgeracional no panorama da narrativa contemporânea portuguesa. Tendo em vista o estudo de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva, a relevância da história levada a cabo por um “filho da Guerra Colonial” ou por um “neto que Salazar não teve” reside justamente no resgate e na preservação do que Halbwachs chama de memória

histórica<sup>34</sup>, sobretudo numa época em que muitos dos indivíduos que detêm uma memória de primeira geração desses eventos estão morrendo. A única maneira de preservá-la, como explica o sociólogo, é fixando-as no papel:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajado ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem (HALBWACHS, 2006, p. 80-81).

Nesse sentido, se à geração de portugueses diretamente mobilizada pelo regime de Salazar para participar dos eventos sangrentos em África ocorreu no mais das vezes, por diversas razões, prolongar o silenciamento ou mesmo a denegação que os caracterizaram; à geração de filhos e netos, os mesmos que tantas vezes “em vão rezaram”, coube fazer o balanço e o luto de uma história império-colonial para a qual a famosa pergunta de Fernando Pessoa no poema “Mar Português” se tornou central: “valeu a pena (?)” estar ao lado de um homem que:

No momento de colaborar na defesa da nação, aquele que nos anos 30 se tinha apresentado ao povo português como “católico, pobre filho de pobres” e assim se identificava com toda a população e se auto-elegia como representante orgânico do país inteiro, [mas que] não podia agora, nos anos 60, apresentar-se como “pai, com um filho no Ultramar”, como então se dizia (RIBEIRO; RIBEIRO, 2013, p. 28).

O desencanto constatado na literatura que se produziu em Portugal um pouco antes da morte de Salazar, marcado pelo aparecimento do grupo *Poesia 61* e principalmente em seguida à Revolução dos Cravos (1974), considerando ainda aquela mais próxima de nós – a refletir um Portugal forçosamente reinserido numa Europa e numa União Europeia (para

---

<sup>34</sup> Para Halbwachs (2006), a memória histórica diz respeito aos acontecimentos do passado nacional que não pudemos testemunhar in loco e que, portanto, nos foram transmitidos pela história enquanto disciplina escolar. Porém, à medida que crescemos e eventualmente identificamos no tecido familiar ou num grupo social do qual fazemos parte algum trauma provocado por um acontecimento que não vivenciamos, descobrimos então a exterioridade do que antes nos era apenas pura e simplesmente passado. É este ganho de consciência da memória acerca da história que o autor chama de memória histórica.

a qual entrou em 1986) onde não ocupa lugar cimeiro –, permite que respondamos à pergunta de modo negativo. Na esteira do que assinala Margarida Calafate Ribeiro, concluímos dizendo que a necessidade de rever toda a matéria nasce em meio a um mar de silêncio dentro do qual:

A Guerra atinge a geração dos filhos, a geração que era criança ou ainda nem era nascida aquando da mobilização do pai, a geração dos “filhos da guerra”, ou dos netos que Salazar não teve. É a estes filhos que a geração dos pais apela hoje plena de dúvidas e ansiedades (RIBEIRO; RIBEIRO, 2013, p. 29, grifo nosso).

## Referências

AQUINO, Acácio Tomás de. **O segredo das prisões atlânticas**. Torres Vedras: A regra do jogo, 1978.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice: **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JERÔNIMO, Miguel Bandeira. Revisitando os lutos inacabados do império. In. RIBEIRO, Margarida Calafate; RIBEIRO, António Sousa (Org.). **Geometrias da memória: configurações pós-coloniais**. Coimbra: Edições Afrontamento, 2016. p. 61-94.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

\_\_\_\_\_. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2012.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho Editorial, 2002.

PACHECO, Fernando Assis. **A musa irregular**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

REAL, Miguel. O romance português contemporâneo. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/jl-alemanha--em-portugues-/2018-10-10-Literatura-Portuguesa-Contemporanea--PDF-em-portugues->. Acesso em: 22 jun. 2019.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno à África – leituras da literatura contemporânea portuguesa. In. BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle (Org.). **Itinerâncias: percursos e**

representações na pós-colonialidade. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012. p. 89-99.

\_\_\_\_\_.; RIBEIRO, António Sousa. Os Netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração. **Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 25-36, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)**. Porto: Afrontamento, 1990

## LOS PESADOS RESTOS COLONIALES NO *CUADERNO DE MEMORIAS COLONIALES*, DE ISABELA FIGUEIREDO

### Resumen

Página | 62

A más de cuarenta años del fin de la Revolución de los Claveles (1974) y de la Guerra Colonial (1975), todavía es necesario realizar una lectura crítica del largo proyecto imperialista portugués, en especial del salazarismo y de los episodios vividos en África. Profundamente vinculados entre sí y lejos de estar debidamente cicatrizados, ambos eventos (considerados traumas) insisten en atormentar el imaginario portugués. Por eso, a la luz del aclamado y polémico *Cuaderno de memorias coloniales* (2009), novela de Isabela Figueiredo publicado en Brasil apenas en 2018, este artículo pretende demostrar como esta obra rediscute viejos lugares de la cultura portuguesa, como un colonialismo suave y menos racista que otros, al mismo tiempo que esboza otra historia para su práctica colonial. Para ello, además de demostrar brevemente como la literatura portuguesa contemporánea continua haciendo de la materia histórica uno de sus tópicos fundamentales, este texto recorre a acontecimientos recientes de la vida nacional destacando la relevancia de un libro como el *Cuaderno de memorias coloniales*, en el momento en que los estudios post-coloniales encuentran restricciones en un país donde la versión oficial e institucionalizada de la historia todavía flirtea con el irrealismo del luso-tropicalismo, como los estudios de Margarida Calafate Ribeiro, António Sousa Ribeiro y Eduardo Lourenço nos muestran.

### Palabras clave

Historia. Colonialismo. Trauma. Portugal

---

Recebido em: 27/01/2020  
Aprovado em: 25/05/2020

# A posição do narrador no romance

## Ao Farol, de Virgínia Woolf Página | 63

Adriane Cherpinski<sup>35</sup>

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Evely Vânia Libanori<sup>36</sup>

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Adriana Gomes Cardozo de Andrade<sup>37</sup>

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

### Resumo

Quando surgiu, o romance ocupou o espaço de uma literatura que não cabia mais ao humano, naquele momento, a epopeia. A partir do momento que o homem se desencanta com a vida, ele passa a procurar por uma arte que se adeque ao seu novo modo de sentir o mundo. Após percorrer um breve caminho pela história do gênero, apresentar a autora e a obra, este artigo se debruça em analisar a posição do narrador no romance *Ao Farol* (1927), da escritora Virgínia Woolf. A proposta de análise se dá a partir da luz do ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, escrito pelo filósofo Theodor W. Adorno. É de conhecimento público que o trabalho de Woolf foi considerado inovador pela crítica. Nesta perspectiva, buscou-se investigar quais características fazem com que o romance *Ao Farol* seja considerado, de fato, uma obra literária romanesca inovadora, e se tais pontos o alinham ao que Adorno denomina romance contemporâneo.

### Palavras-chave

Narrador. Romance. Virgínia Woolf.

---

<sup>35</sup> Doutoranda em Letras (UEM). Leciona na FACULDADE CENTRO OESTE DO PARANÁ (FACEOPAR), desde agosto de 2012.

<sup>36</sup> Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá desde 1997.

<sup>37</sup> Graduada em Letras - Português Inglês pela Universidade Estadual do Paraná.

## Considerações iniciais

Conhecido como epopeia burguesa, o romance é um gênero escrito em prosa que possui suas raízes no século XVII com a obra *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, a qual é considerada precursora dessa forma consolidada aproximadamente no final do século XVIII e início do século XIX. Ao invés de contar feitos de um herói específico, ou de um povo, o romance volta-se para o indivíduo comum burguês, e assim se preocupa com histórias singulares.

O romance passou um período de elevado consumo, porém desprestígio, pois não era considerado arte. O prestígio somente foi alcançado no século XIX. Candido (1989) afirma que Arthur Jerrold Tieje foi o primeiro estudioso, por volta de 1740, a propor uma esquematização das características que compunham o romance, chegando a questões de propósito: “Tieje concluiu que nos pronunciamentos dos romancistas há cinco intuítos expressos: (1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida quotidiana; (5) despertar emoções de simpatia” (CANDIDO, 1989, p. 63). Ao propor tal esquematização Tieje demonstra que o “novo gênero” tem uma função e características que o agrupam em torno de uma finalidade.

A forma se manteve relativamente estável até o século XX quando se tem início rumores que o gênero romance estaria em declínio. Não se tratava exatamente de um declínio, mas sim de uma transformação, conforme a crítica literária constatou posteriormente. O romance, por retratar o indivíduo e a sociedade, não poderia manter-se imutável, já que indivíduo e a sociedade sempre estiveram em contínua transformação.

No século XX alguns autores começam a abolir a forma tradicional do romance. Theodor Adorno, em seu ensaio “Posição do Narrador no romance contemporâneo” (1974), discorre sobre a dificuldade da manutenção da ação de narrar em um gênero para o qual este exercício é característico e fundamental. O realismo não é mais suficiente para descrever o humano no século XX: “O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 2003, p. 55). Quando o indivíduo se dá conta de que o realismo não é completamente verdadeiro e que quanto mais se tenta uma aproximação



da realidade, mais o indivíduo se afasta da objetividade e adentra no campo do subjetivismo, se desencanta e busca novas formas que se adequem ao olhar e ao sentir desse novo indivíduo recém autodescoberto.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo analisar a posição do narrador no romance *Ao Farol* (1927) de Virginia Woolf, tomando como referência o ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” de Theodor W. Adorno (2003). De maneira mais específica procurar-se-á por aspectos inovadores que promovam o alinhamento da obra *Ao Farol* com o que Adorno denomina “romance contemporâneo” pela perspectiva do narrador.

## **1 O Ensaio**

O ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” foi escrito em 1954, por Theodor W. Adorno, filósofo e sociólogo alemão, e publicado em 1974 na obra *Notas de Literatura I*. De maneira geral, o ensaio aborda pontos de vista de Adorno em relação à nova forma do gênero literário, romance, que ele qualifica como contemporâneo, pois era contemporâneo ao seu ponto de fala. Hoje pode ser entendido como moderno.

Sumariamente o ensaio aborda os seguintes temas: o caráter paradoxal do narrador que não pode narrar, mas é preciso narrar por exigência da forma, a experiência de mundo desencantado, o declínio do realismo e a ascensão do subjetivismo, o experimentalismo de James Joyce, o caráter ideológico do narrador, o abandono do superficial e a busca pela essência do indivíduo, as técnicas de monólogo interior e fluxo de consciência, a impossibilidade da representação plena e a questão do distanciamento estético, o qual Adorno (2003) cita o exemplo do palco italiano do teatro burguês. Todos os temas ora mencionados convergem para uma inovação de forma e conteúdo.

O filósofo cita três autores, Marcel Proust (1871-1922), Franz Kafka (1883-1924) e James Joyce (1882-1941), como referências que revolucionaram o romance de modos distintos. Proust atentou-se para a interioridade da personagem: “sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que o esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova” (ADORNO, 2003, p. 56), Kafka com a mobilidade estética: “Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa

diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61) e Joyce com a linguagem: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). Os três exemplos seguem na mesma direção: um realinhamento do foco que sai do objeto e se volta para o sujeito, tudo de maneira a convergir para o indivíduo.

Virgínia Woolf também tem o seu papel de destaque no cenário revolucionário do romance, embora contemporânea aos exemplos dados por Adorno o seu nome não figura entre os mencionados. Woolf se destaca por uso do fluxo de consciência. Auerbach (1994) afirma que a técnica chamada fluxo de consciência já foi utilizada na literatura antes de Woolf, mas com intenção artística diferente.

A simplicidade dos conteúdos externos, aos quais as personagens de Woolf estão envolvidas, chama a atenção do leitor por se contrapor à complexidade das suas interioridades, cheia de incertezas e questionamentos existenciais. Destaca-se, ainda, na narrativa, a fragmentação do tempo, a transfiguração e a ressignificação do espaço.

## 2 Sobre a autora e a obra

A escritora Virgínia Woolf nasceu em Londres em 1882 como Adeline Virgínia Stephen. O sobrenome Woolf chegou a ela em 1913, com o casamento com o também escritor Leonard Woolf. Autora de onze romances, quatro ensaios, um drama e centenas de artigos, ela se tornou uma das mais importantes escritoras do século XX.

Nascida em berço erudito, seu pai era professor e jornalista, ela sempre teve um elo com a literatura. Começou a escrever profissionalmente aos dezoito anos. O seu trabalho se apresenta como uma renovação da forma, o que lhe confere ser considerada uma das pioneiras do uso da técnica do fluxo de consciência. Sempre muito ativa na sociedade literária, a autora encontrou destaque ao se opor às tradições literárias, políticas e sociais em vigor naquele cenário. Em seus romances, muitas das suas personagens femininas questionam a participação da mulher na esfera social e cultural, como exemplo o personagem Orlando, do romance *Orlando: A Biography* (1928) que questionava a incredibilidade feminina quanto a capacidade de escrita, enquanto que a personagem Lily Briscoe, do romance *To the lighthouse* (1927), se vê angustiada ao ter suas habilidades de artista plástica

questionadas pelo fato de pertencer ao universo feminino. Por outro lado, algumas de suas personagens masculinas são descritas como prepotentes, autoritárias e egocêntricas, como exemplo o patriarca da família Ramsay, no romance *To the lighthouse* (1927).

O romance *Ao Farol*, traduzido para o português de *To the lighthouse*, apresenta como enredo a história de uma família londrina, composta pelo pai, Sr. Ramsay, a mãe Sra. Ramsay e oito filhos, que juntos a muitos amigos vão passar as férias de verão em uma velha casa à beira-mar, nas Ilhas Hébridais, localizadas em um arquipélago escocês. O romance é dividido em três partes. A primeira, denominada “A Janela”, apresenta as personagens com suas angústias e conflitos. A começar por James, o filho caçula da família Ramsay, que deseja muito visitar o farol, mas é frustrado por seu pai quando este afirma que o dia seguinte não estará meteorologicamente favorável.

A segunda parte, denominada “O tempo passa”, conta com uma passagem de dez anos, em que a velha empregada da família Ramsay se empenha em organizar a casa, pois a família e alguns amigos retornarão. O foco desta parte está nas condições cada vez mais precárias da casa e também no esfacelamento da família, já que dois filhos morreram, assim como a matriarca.

A última parte, denominada “O Farol”, apresenta a tentativa de presentificar o passado por meio do passeio ao farol, outrora frustrado há uma década. Assim, o pai, Sr. Ramsay, empreende os custosos esforços para concretizá-lo juntos com os filhos, James e Cam, e os poucos amigos que restaram. Várias histórias paralelas se desenrolam ao redor do ponto central que é a família Ramsay, especificamente a matriarca e a sua influência, como a da pintora Lily Briscoe, do poeta Augustus Carmichael, do pedante Sr. Tansley, Minta Doyle e Paul Rayley, entre outros.

O contexto social do romance em sua primeira parte está situado em 1910, que é um período de prosperidade. Viviam-se a *Belle Époque*<sup>38</sup> (1871-1914), grandes revoluções científicas e tecnológicas estavam acontecendo. As artes se encontravam em um período de reconhecimento e ascensão. A industrialização operava de maneira acelerada. Ainda, com tudo isso, a história relata que já era perceptível uma crescente tensão por conta da pretensão dos países mais ricos em expandir seus territórios de domínio (imperialismo), inclusive

---

<sup>38</sup> *Belle Époque*, convencionalmente compreendida entre os anos 1871 e 1914, foi um período de profundas transformações sociais e culturais que refletiram nos costumes e nas artes de alguns países europeus.

avançando sobre os mares. Posteriormente, e somada a outras razões, toma corpo a grande guerra.

Enquanto isso, na primeira parte do romance, contrariando as aparências em que tudo transitava bem, as personagens agindo felizes e tranquilas, o narrador já revelava interioridades com tons de incerteza e medo em relação ao futuro:

Enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo”, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento, não tinha esse sentido de benfazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris (WOOLF, 2016, p. 16).

A Sra. Ramsay é uma personagem dotada de extrema sensibilidade. No interior da mãe e esposa dedicada, havia uma mulher inteligente que conseguia se adaptar às superficialidades do dia a dia, como também lidar com questões profundas como sentido e efemeridade da vida.

Nas partes segunda e terceira do romance *Ao Farol* (1927), o contexto é de pós-guerra. O país tinha perdido muitas vidas, a situação econômica era precária, as famílias tinham perdido suas posses, seus filhos, seus pais. Era tempo de juntar as partes que haviam sobrado para reestruturar a vida, mas com a falta de recursos financeiros e humanos o caos e a destruição ainda eram grandes. Na obra, isso pode ser visto pelas condições precárias que a casa é descrita:

Os livros e as coisas estavam mofados, pois com a guerra e a dificuldade de encontrar mão de obra, a casa não tinha sido arrumada como ela teria desejado. [...] havia gesso caído no vestibulo; a calha em cima da janela do escritório tinha entupido, deixando a água entrar; o tapete estava arruinado, inteiramente. [...] (o jardim agora dava pena de ver, com tudo crescendo por todo lado, e com coelhos saltando dos canteiros sobre a gente) (WOOLF, 2016, p. 119).

Símbolo da decadência e do abandono, o imóvel reflete toda a situação de uma sociedade mergulhada em uma conjuntura econômica e social debilitada.

O título do romance *Ao Farol*, aqui permite uma leitura simbólica. A palavra farol compreende uma espécie de torre, construída junto ao mar, encimada por um candeeiro

móvel, ou projetor, para dar sinais de luz a aviões e embarcações como orientação durante a noite. Outra acepção dada a ela, figurativamente, faz menção a tudo que ilumina, mostra a direção, encaminha, dirige, vai a frente, lidera, guia, rumo, norte. Assim como o farol exerce essa função de guia sobre os navegantes, a mãe, Sra. Ramsay, exerce a função de um farol para a família: “Olhou por cima do seu tricô e encontrou o terceiro clarão e teve a impressão de que eram os seus olhos encontrando os seus próprios olhos, sondando, como só ela podia sondar, sua mente e seu coração” (WOOLF, 2016, p. 57). Nesse pequeno instante a Sra. Ramsay se defronta com ela mesma transfigurada na luz do farol, e por breves instantes reconhece que essa é a sua função naquela família.

### 3 O Narrador

No romance *Ao Farol* (1927) o narrador é caracterizado como heterodiegético e faz um grande uso do modo de focalização sumário, ou seja, as vozes das personagens são manifestadas por meio deste narrador, que as sumariza de maneira a reproduzir os pensamentos e as sensações das personagens em relação ao universo que as rodeia. O foco adotado predominantemente é da onisciência seletiva múltipla, que tem como característica o uso do discurso indireto livre, o qual “cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

Em *Ao Farol* o uso do discurso direto livre cria um efeito ambíguo. Em alguns trechos confunde-se se o narrador está revelando a interioridade da personagem ou se simplesmente está acrescentando o seu próprio ponto de vista, afinal, “Os plenos poderes do narrador omnisciente permitiam-lhe um livre trânsito entre o visível e o invisível. Todos os dados lhe eram lícitos, independentemente da sua procedência: informação, confidência, descoberta, suposição” (TACCA, 1983, p. 70). O excerto a seguir do romance cabe perfeitamente à fala TACCA (1983):

Nada parecia sobreviver ao dilúvio, à abundante escuridão que, insinuando-se pelos buracos das fechaduras e pelas frestas, metia-se pelas venezianas, atingia os quartos, engolia aqui um jarro e uma bacia, ali um vaso com dalias rubras e amarelas, acolá as agudas quinas e o sólido corpo de uma cômoda. Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: “Isto é ele” ou “Isto é ela” (WOOLF, 2016, p. 110).

O excerto trata da escuridão concreta, mas também simbólica que adentrava a casa. O narrador percorre o invisível e sabe do futuro, tanto que em algumas páginas adiante ele anuncia a morte da Sra. Ramsay. O farol humano se apaga, a família mergulhada na escuridão começa a perder suas partes, a não mais se identificarem como um corpo só, os fragmentos entram em processo de desintegração. Antes do anúncio o tom fúnebre já fazia o anúncio que algo aconteceria e o responsável pelo emprego do tom é o narrador.

#### **4 A Inovação**

A obra *Ao Farol* se distancia do realismo que compõe *Madame Bovary* de Flaubert por alguns mecanismos inovadores em sua composição, o que também a faz alinhar-se aos trabalhos dos autores citados por Adorno no ensaio aqui já mencionado.

O elemento tempo no romance perde a objetividade, ou seja, ele deixa de ser cronológico. Os primeiros dias narrados estão situados em alguma semana do mês de setembro de 1910. Na segunda parte do romance há um salto de dez anos e mais um dia não definido no ano de 1920. O tempo cronológico importa pouco para o romance, uma vez que o grande mote da obra está no interior das personagens, os olhos estão voltados para dentro. Não há relógios e calendários, o tempo adianta e retrocede conforme convém, trata-se de um tempo psicológico: “ele nunca será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse isso. Mas era verdade. Eram agora mais felizes do que jamais seriam no futuro” (WOOLF, 2016, p. 53). Neste trecho encontramos a Sra. Ramsay dividida entre o presente e o futuro, preocupada com o que seria dos filhos a alguns anos. Ela não se prende no agora, se distancia do presente constantemente e percorre um futuro hipotético e desconhecido, que teme, mas insiste em visitar. O medo em relação ao futuro é uma preocupação atemporal, presente no âmago da existência dos indivíduos.

A autora inova seus romances ao utilizar com um recurso estilístico para criar o efeito de profundidade às suas personagens: a técnica fluxo de consciência. Segundo Franco Junior (2003), o fluxo de consciência é uma técnica que procura representar um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos, sensações:

Mas os mortos, pensou Lily, encontrando, no plano de sua pintura, algum obstáculo que a fez parar e refletir, recuando um passo ou dois, ah, os mortos! Murmurou ela, nós nos apiedávamos deles, nós os afastávamos da mente, chegávamos mesmo a dedicar-lhes um certo desprezo. Eles estão à nossa mercê. A Sra Ramsay extinguiu-se e se foi, pensou ela. Podemos desconsiderar seus desejos, fazer avançar suas limitadas e antiquadas ideias. Ela vai ficando cada vez mais longe de nós. De brincadeira, parecia vê-la ali no fim do corredor dos anos dizendo, dentre todas as coisas incongruentes: “Casem-se, casem-se!” (sentada muito reta, de manhã bem cedo, com os pássaros começando a chilrear no jardim lá fora). E teríamos de dizer-lhe: Tudo correu em desacordo com os seus desejos. Eles são felizes de um jeito; eu, de outro. A vida mudara completamente (WOOLF, 2016, p. 150).

O excerto acima configura um dos fluxos de consciência da personagem Lily Briscoe, cheia liberdade a personagem fantasia a presença da já falecida Sra. Ramsay, retorna ao passado, divaga sobre os casamentos desejados pela matriarca e volta ao presente. O fluxo de consciência se assemelha aos pensamentos que flutuam desordenadamente na mente dos indivíduos. A técnica imprime, ainda, complexidade à narrativa, e faz com que o leitor saia da sua área de conforto e mergulhe no romance para poder compreendê-lo.

A subjetividade é outro aspecto que permeia o romance, tudo se trata de percepções, ora do narrador, ora das personagens, proferidas por meio do narrador. Ele é o ponto essencial que determina como tudo é, uma vez que é o responsável pelos relatos; cabe a ele o entendimento e a perspectiva do que vê, mas tudo de maneira muito sutil, muito bem construído. No romance “contemporâneo” de Adorno não há verdades absolutas, uma vez desprendidas as amarras realistas, tudo se torna subjetivo:

Ali estava diante dela – a vida. A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, pois tinha ali uma ideia clara dela, algo de real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos, nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorrida entre as duas, na qual ela estava num lado, e a vida do outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida, dela; e, às vezes, parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível, hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade. Havia os eternos problemas: sofrimento; morte; os pobres (WOOLF, 2016, p. 54).

As observações em relação à vida, constantes no recorte anterior, são da mais pura subjetividade do narrador. Ele, ao se colocar na posição de onisciência, interpreta os

sentimentos da personagem e os transcreve, inclusive fazendo ele as devidas escolhas lexicais.

O aspecto da causalidade, relações de causa e efeito na narrativa, entra em segundo plano. As atitudes das personagens, bem como os encadeamentos não seguem mais tais relações que eram predominantes no realismo. Devido ao teor introspectividade do romance *Ao Farol* ele não é necessário.

A obra se constrói em torno da figura da Sra. Ramsay, o narrador busca aproximar-se dela por meio das outras personagens para assim revelá-la, conforme concluiu Erich Auerbach (1994) no ensaio *A meia marron*: “Tenta-se uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão” (AUERBACH, 1994, p. 483). Nas páginas do romance as personagens se tornam secundárias diante da matriarca. Os olhos e pensamentos sempre se voltavam a ela. Após sua morte, as personagens continuam a conjecturar sobre a sua presença, se lá estivesse.

### Considerações finais

Por meio desta análise foi possível demonstrar que o romance de Virgínia Woolf, *Ao Farol*, se alinha perfeitamente ao que Theodor Adorno denomina de romance contemporâneo.

Woolf inova por meio da quebra da linearidade do tempo, uso da técnica fluxo de consciência para exteriorizar as perspectivas e as emoções das personagens, abolição do efeito de causalidade e do uso extremo da subjetividade. *Ao Farol* precisa do elemento poético, lírico e metafórico para expressar com fluidez toda a interioridade de suas personagens e as suas composições. Ele se opõe à exterioridade esvaziada dos contextos empregados no gênero romance até então e lhe confere um caráter ambíguo e complexo.

A forma romance é um gênero que não se fechou ao longo do tempo. Continua em plena transformação. Nela, ainda cabe todo tipo de experimentalismo, fusão, hibridização. Obras como *Água Viva* de Clarice Lispector, *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar, *Eles Eram Muitos Cavalos* de Luiz Ruffato são algumas produções literárias que podem ser tomadas como exemplos da capacidade móvel do gênero em pauta.



E o narrador continua a narrar, cumprindo o seu ofício. Às vezes com um emprego muito sutil, passando quase despercebido, em outras, pausa o seu ofício para dialogar com o leitor, como se desse um tempo para respirar, refletir e depois voltar aos meandros da narrativa. Irônico, faz uso de meias palavras, deixa períodos sem fim e sem explicação, assim como na vida do leitor, onde há interrogações, histórias não terminadas, finais precipitados e até finais felizes.

## **Referências**

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. Timidez do Romance. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 82-99.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-48.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

## THE NARRATOR'S POSITION IN VIRGINIA WOOLF'S NOVEL TO THE LIGHTHOUSE

### **Abstract**

When it appeared, the novel occupied the space of a literature that no longer fit the human at that moment, the epic. From the moment that man becomes disenchanted with life, he begins to look for an art that fits his new way of feeling the world. After a brief history of the genre, presenting the author and the work, this article focuses on analyzing the narrator's position in the novel *To the lighthouse* (1927), by writer Virginia Woolf, according to the essay "The position of the narrator in the novel contemporary" written by the philosopher Theodor W. Adorno. It is public knowledge that Woolf's work was considered innovative by critics. In this perspective, we sought to investigate which features make the novel *To the lighthouse* so considered, and if such points align it to what Adorno calls contemporary romance.

### **Keywords**

Narrator. Romance. Virginia Woolf.

---

Recebido em: 16/11/2019

Aprovado em: 17/08/2020

# Silenciosa violência em *Não falei*, de Beatriz Bracher

Gabriella Kelmer de Menezes Silva<sup>39</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN)

Derivaldo dos Santos<sup>40</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN) e PROFLETRAS/NATAL

## Resumo

A violência é uma marca permanente do Estado brasileiro, mas o registro e a discussão pública de suas consequências não são práticas comuns à história do País. A literatura, como via que compõe a memória coletiva, é capaz de representar o mundo em uma reação contra apagamentos históricos. Nesse sentido, o romance *Não falei* (2017), da autora Beatriz Bracher, apresenta o ponto de vista de um linguista aposentado sobre a ditadura civil-militar, período em que foi brutalmente torturado. Muitos anos depois, ele rememora os acontecimentos e reflete sobre sua hesitação em elaborar os traumas através da linguagem. Considerando tal configuração narrativa, investigamos o romance a partir de dois aportes teóricos: a violência, conforme a sistematização de Ginzburg (2012, 2017), e o silêncio, como produto dessa violência, de acordo com o pensamento teórico de Holanda (1992) e Barthes (2003). Concluímos que a violência modificou radicalmente a relação do narrador com a linguagem, causando, nele, uma hesitação que tende sempre ao silêncio. Para a análise, utilizamos o procedimento dialético de Candido (2014), considerando a produção literária como um código linguístico capaz de trazer, à sua maneira, um conteúdo de natureza social e política.

## Palavras-chave

Silêncio. Beatriz Bracher. Violência. Romance contemporâneo.

---

<sup>39</sup> Mestranda em Estudos da Linguagem, na área de Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

<sup>40</sup> Professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor e orientador dos cursos de Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) e no PROFLETRAS/NATAL.

## 1 Introdução

A literatura traz, à sua maneira, um modo inquietante da palavra em permanente interação com outros códigos de linguagem. Como tal, acompanha o andamento do mundo e da humanidade, aos quais, entretanto, não é equivalente, pois modifica “a ordem do mundo para torná-la mais expressiva” (CANDIDO, 2014, p. 22). Pensada assim, a narrativa literária é tida como atividade interpretativa da conjuntura social e como espaço de insubordinação ao real (HOLANDA, 2010). Como produto cultural historicamente situado, a literatura tem o potencial de explorar perspectivas distintas e contrapor os discursos oficiais quanto a determinados valores cristalizados. Por essas vias, consideramos que as obras literárias são capazes de trazer à expressão de seus códigos, no embate tenso entre a memória e a história, eventos-limite (SELIGMANN-SILVA, 2003), dentre os quais destacamos a violência, as catástrofes, os genocídios e as formas de silenciamento. Considerando essa concepção, este artigo visa estabelecer, no romance *Não falei*, da escritora Beatriz Bracher (2017), encadeamentos entre a violência, como experiência não superada, e as figurações do silêncio, relacionadas às rejeições de produção linguística presentes ao longo da obra.

Tendo a violência se tornado, em nosso tempo, “horizonte e limite” (CANDIDO, 1993, p. 204), ela abre, no corpo social, feridas não cicatrizadas. Em tal âmbito, a composição literária oferece um necessário espaço de emersão dos traumas<sup>41</sup> que o País foi incapaz de endereçar. A literatura oferece, portanto, uma alternativa aos discursos hegemônicos. Na esteira desse pensamento, o narrador-protagonista da obra em estudo, Gustavo, como sobrevivente da ditadura civil-militar, período em que foi preso e torturado, estabelece uma narração que, como a de tantas outras vítimas de contextos opressivos, pode ser compreendida como fundamental para a existência de um confronto “com as ruínas da violência histórica” (GINZBURG, 2012b, p. 203).

Na narração sem divisão de capítulos, o narrador materializa uma perspectiva omitida historicamente, ao interromper um silêncio de trinta e quatro anos sobre a violência

---

<sup>41</sup>Para Ginzburg (2017, p. 155), “O trauma é frequentemente definido como uma situação de excesso, em que o sujeito não está preparado para assimilação de um estímulo externo. Dependendo do tipo de trauma e do seu grau de intensidade, uma vítima de estímulo traumático pode sofrer sequelas ao longo de sua vida. Se por um lado é habitual entender o trauma como episódio individual, por outro, cada vez mais, é possível pensar em uma experiência de trauma coletivo”.

que sofreu em sua juventude. Sua experiência traumática é fundamental à composição da narrativa, de modo que a representação enfrenta alguns desafios específicos, vinculados à particularidade desse sujeito quanto ao uso da linguagem. Ele inicia o romance nos seguintes termos: “Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, [...] eu gostaria de contar uma história” (BRACHER, 2017, p. 7). Ao desejar extrair seu relato do curso histórico e do momento em que vive, o narrador aponta para um desejo de uma elaboração absoluta, isolada das intercorrências da fala, das dificuldades do processo comunicativo e das interpretações dissidentes de possíveis interlocutores, tomando forma como “pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir” (BRACHER, 2017, p. 7). Essa relutância em usar o material verbal demonstra a consciência do protagonista da narrativa quanto às limitações e às deturpações decorrentes do uso da linguagem, em acordo com a profissão de linguista de que se aposenta ainda no começo da obra.

As motivações para a relação específica, tensionada, de Gustavo com a narração verbal podem ser traçadas de volta ao passado, quando, além de ter sido torturado, foi acusado de ter delatado Armando, cunhado e amigo de juventude, morto pelos militares por participar de grupos armados de combate à ditadura. O peso dessa responsabilidade – de poder ter matado Armando com suas palavras – é ressaltado muitas vezes por Gustavo, cujo presente não consegue expurgar as experiências traumáticas do passado. A linguagem, a partir da experiência violenta sofrida, modifica-se definitivamente para o narrador. Das reflexões empreendidas por ele, podem-se observar dois movimentos simultâneos de articulação do romance, entrevistados na hesitação do relato, nas mudanças abruptas de assunto e nas referências cada vez mais presentes à experiência traumática: o perigo do uso da linguagem e sua insuficiência para relatar as experiências vividas. Desse modo, o silêncio, como consequência da violência extrema e como escolha de tantos anos, ganha contornos importantes para a compreensão da obra. Por isso, analisaremos as representações artísticas da violência do período, no contexto da obra, e as ocorrências do silêncio, como desdobramento da experiência do narrador-protagonista.

## **2 Os porões dos poderes constituídos: a representação da violência ditatorial na obra**

O romance de Beatriz Bracher internaliza<sup>42</sup>, por meio do procedimento memorialístico, uma questão cara à história social e política do Brasil: a ditadura civil-militar, retomada constantemente nas lembranças do passado do narrador. Resultante do golpe de 1964, com o objetivo de “garantir o capital e o continente contra o socialismo” (SCHWARZ, 2009, p. 7), a ditadura durou vinte e um anos, encerrando-se em 1985. As consequências da troca ilegítima e autoritária de governos foram duríssimas: “intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, [...] inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc.” (SCHWARZ, 2009, p. 7). O autoritarismo do período teve seu ápice com a promulgação do Ato Institucional-5 (AI-5), em 1968, que, dentre outras medidas, determinava o recesso do Congresso Nacional e permitia a retirada, por dez anos, dos direitos políticos de quaisquer cidadãos brasileiros, que poderiam ter demovidos também quaisquer direitos públicos ou privados (BRASIL, 1968). As violações severas cometidas institucionalmente durante o período não são, até hoje, plenamente conhecidas, visto que coube às vítimas da ditadura civil-militar e suas famílias, oficialmente, o silêncio (GAGNEBIN, 2014). As sessões de tortura, as prisões arbitrárias, os assassinatos e os sequestros dos opositores do regime ditatorial nunca foram penalizados, pois as determinações internacionais quanto a crimes contra a humanidade são desconsideradas em nome de uma pretensa reconciliação. Assim, apesar da criação da Comissão de Mortos e Desaparecidos (CEMDP) e da Comissão Nacional da Verdade (CNV), não houve uma reestruturação das práticas estatais de repressão ou uma efetiva discussão, em âmbito nacional, em respeito às vítimas da ditadura.

Sob esse ponto de vista, a experiência que permaneceu obscurecida, no contexto ditatorial civil-militar, brada, no universo narrativo de *Não falei*, feito uma voz em desabafo. O romance vem a descortinar, em sua constituição fragmentária, acontecimentos testemunhados, como se a trama correspondesse a uma necessidade imperiosa: a de lembrar para contar. Ao narrar eventos passados, o protagonista age no sentido do não apagamento da história vivida, resistindo à política do esquecimento. A narrativa configura-se meio à violência e à repressão, e a sobrevivência ao período autoritário é um dos marcos mais profundos na experiência do narrador. Preso no ano de 1970, quando era diretor de escola

---

<sup>42</sup> A concepção de internalização do elemento social no romance deriva da seguinte citação de Candido (2014): “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

pública, Gustavo pode ser considerado, na classificação da estética da violência de Ginzburg (2012a, p. 31, grifo do autor), como uma “*vítima de violência* [...] que sofreu uma situação traumática e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo”. Dentro dessa categorização, a maneira com que ele tenta articular sua vida no presente é bastante reveladora: ao romper, ficcionalmente, o silêncio das vítimas para o qual aponta Jeanne Marie Gagnebin (2004), o linguista desenvolve um relato não linear, fragmentário, composto de “lembranças e não lembranças” (BRACHER, 2017, p. 143), apesar do desejo expresso de produzir uma narração indivisível. Essa estrutura é a resposta literária, em termos estéticos, aos traumas sofridos pelo narrador, bem como ao retorno intenso à experiência do cárcere.

O procedimento memorialístico estabelece, a partir dos fragmentos restantes do passado, um presente modificado pela jornada através da memória. Para compreender a narração de Gustavo, assumidamente parcial, é preciso notar que “(...) Toda narrativa pode conter, como uma sombra que a constringe, indicadores de que um movimento de recuperação de dados da memória envolve necessariamente cortes que produzem esquecimento” (GINZBURG, 2012c, p. 124). Isso pode resultar, segundo a perspectiva de Paul Ricouer (2007, p. 425), numa “dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado” que se encerra na “falta de confiabilidade da memória”. Nesse sentido, é possível compreender a impossibilidade, notada pelo narrador, de narrar os fatos conforme ocorreram. Para além da coexistência entre lembrança e esquecimento, a *leitura aberta* de Walter Benjamin também proporciona um entendimento da obra. Para o autor que rememora, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987a, p. 37). As ações são, portanto, encerradas na vivência que proporcionam, mas a rememoração tem a capacidade ímpar de modificar a compreensão do passado e do presente. O próprio narrador aponta para isso, ao dizer: “a minha história, que é a da minha família, fica pensa, porque lá no passado alguma coisa mudou. E todo resto, lentamente, terá de ir se refazendo” (BRACHER, 2017, p. 114).

A escolha composicional memorialística da obra desvela lentamente as especificidades do período ditatorial, centro de tantas perdas pessoais e coletivas, sendo a prisão um espaço fundamental para a compreensão da subjetividade do narrador no presente.

Faz-se evidente a permanência de sua consciência no ambiente gerador do trauma: “Talvez por isso o assunto volte agora com força e me incomode a ponto de *não conseguir sair daquela maldita prisão onde não falei*” (BRACHER, 2017, p. 126, grifo nosso). Percebem-se, no excerto, tanto a frustração do linguista perante sua incapacidade de abandonar o ambiente traumático, evidente pela adjetivação “maldita”, como a força com que o passado se interpõe sobre o presente. Sobre os traumas de guerra, nascidos em situação de violência extrema, Freud (2013, p. 325) afirma: “É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada”. A narração de Gustavo aponta para esse retorno incessante ao momento traumático.

É importante ressaltar, antes de adentrar as especificidades do ambiente carcerário no romance, qual perspectiva de mundo precedia, para o narrador, o encarceramento e a tortura. Em certo ponto, Gustavo afirma, sobre si mesmo e a esposa, Eliana: “Estávamos mobilizados, abrigando gente, escondendo armas, discutindo a revolução que viria” (BRACHER, 2017, p. 108). Pode-se perceber claramente, pelo uso da palavra “revolução”, a posição axiológica tomada pelo professor anteriormente à experiência traumática que teve: apesar de não ter se envolvido diretamente com os movimentos de guerrilha e de enfrentamento à ditadura, o professor era, então, um dos muitos homens que acreditavam em um futuro promissor, tendo participado, ainda que marginalmente, dos grupos de resistência do período. Era um opositor da ditadura civil-militar que acreditava em uma sociedade igualitária, em uma revolução pela esquerda, a ser empreendida pelo emprego da força (ainda que não fosse ele mesmo a empregá-la). Compreender essa visão é fundamental para entender de que modo o trauma modificou a sua posição perante a vida e o futuro.

Gustavo afirma não ter esperado a prisão: “Não enxergava os militares como adversários, mas inimigos, isso fez toda diferença” (BRACHER, 2017, p. 112). O descolamento que depois percebeu existir entre sua vida e a ditadura civil-militar, enquanto regime repressivo, impediu que se preparasse para a arbitrariedade do cárcere durante o período. A prisão, privação de liberdade em que se permite “quantificar exatamente a pena segundo a variável do tempo” (FOUCAULT, 2014, p. 224), assume, no contexto representado no romance em análise, a característica de ser, tanto quanto a tortura, um



excesso cometido pelo Estado. Sem julgamento, previsão de soltura ou mesmo ideia dos crimes que teria cometido, Gustavo é mantido no ambiente por alguns meses, sem nenhuma informação sobre o que acontecia do lado de fora. Ele afirma, sobre as memórias do período:

Não recordo dos policiais me tirando de casa, nem da chegada na prisão. Imagino que as celas fossem embaixo, pois sei que subia para os interrogatórios. Acho que havia sol, onde ficávamos presos. Lembro do barulho da porta da carceragem abrindo-se, e um frio tomando o estômago, a vontade de vomitar. Lembro que não falei (BRACHER, 2017, p. 143).

Os verbos “recordo” e “lembro”, acompanhados por vezes do advérbio de negação, revelam como muitas memórias do período foram perdidas, seja pela passagem do tempo, seja pelo trauma a que se vinculavam. É possível perceber, no trecho, como memória e esquecimento só podem existir lado a lado, como dois polos da mesma realidade subjetiva, o que retoma a leitura de Paul Ricouer do processo dialético que envolve o procedimento memorialístico. De tudo, Gustavo parece recordar melhor aquilo que foi sensorialmente percebido – não a descrição do espaço ou os companheiros, e sim o sol, o barulho da porta, o enjoo, a caminhada até a sala de tortura. Mesmo essas sensações são incertas, entretanto, e essa inexatidão é percebida em “imagino” e “acho”, especialmente: conjecturas que ele faz a partir da memória que lhe restou, o que coloca em suspensão todo o resto. Outro apontamento a ser extraído da citação é o pânico do narrador quando da abertura das portas do ambiente carcerário. Ao contrário do preso comum, que deseja intensamente a liberdade, a porta, naquela prisão, simbolizava o início próximo dos “interrogatórios”, eufemismo que minimiza as implicações violentas que o termo “tortura” abarca. Talvez haja, nessa escolha, uma tentativa de evitar a invocação das dores físicas que causavam o “frio no estômago”.

Como afirmado pelo narrador, considerando o mundo externo ao discurso literário, a perda da liberdade não era o objetivo do cárcere, o que também o diferencia da prisão como sistema penal ao longo da história (FOUCAULT, 2004). O encarceramento foi, durante a ditadura civil-militar brasileira, instrumento psicológico. Os prisioneiros eram abandonados no ambiente coercitivo depois das sessões de tortura, em estratégia que visava ao alienamento do sujeito quanto aos seus conhecidos e ao enfraquecimento de suas convicções. Nesse sentido, a prisão, apesar de ter marcado profundamente a experiência do narrador e ser mencionada tantas vezes ao longo da obra (são 19 menções, enquanto “tortura”

aparece apenas 4 vezes), aponta não apenas para si mesma como instrumento punitivo, mas também para a violência sofrida durante o período de encarceramento.

A tortura é, no romance, o epítome da violência. Durante a ditadura, tal política era omitida dos meios oficiais de comunicação, existindo como realidade em especial àqueles que lutavam contra o regime militar, pois, à época, era comum o governo condenar a prática, ignorando “as denúncias que saem dos porões” (GASPARI, 2002, p. 21). Desse modo, o método empregado no Brasil correspondeu à punição clandestina a um tipo de pensamento. O torturado sofria, além das dores físicas, com “as terríveis consequências da tortura em seu principal aspecto: a injustiça” (COELHO, 2014, p. 153). Na narrativa, essa injustiça é mostrada em especial no trecho em que Gustavo, ao evidenciar reflexões passadas sobre sua prisão, tenta entender as causas para seu destino trágico: “E procurava as causas nas entranhas, minhas e de meu amigo, nos meandros de um movimento cuja lógica eu não entendia” (BRACHER, 2017, p. 118), sem considerar “a causa visível e incontestável” (BRACHER, 2017, p. 117), que eram os militares que tinham torturado a ele, Gustavo, e assassinado Armando. A injustiça de ter sido preso é concebida de maneira tão intensa que a causa efetiva para o sofrimento e a morte – os militares – não são suficientes ao narrador, que busca, em si e no amigo, alguma razão maior, reveladora, para o que lhes aconteceu.

Há muitos momentos de reflexão sobre a tortura e seus efeitos, apesar de poucos trechos de discussão mais profunda dos métodos utilizados nas sessões. Apenas uma passagem no romance descreve a violência física sofrida pelo narrador:

Com toda a força do espírito transformar os algozes em animais, não deixar a menor brecha, não conversar sobre Pelé. Coisa impossível, não conheci um que tivesse sido capaz. E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós. Porque é feio. O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer. Éramos todos homens, impossível apagar de meus neurônios essa afirmação. Éramos homens (BRACHER, 2017, p. 121).

A descrição do martírio é vívida. Apresenta uma perspectiva específica, a da vítima, que só pode ver, quando seu corpo é repetidamente atingido por diferentes técnicas da mais pura bestialidade, partes de seus torturadores. A memória também é profundamente dilacerada, pois não há marcação de tempo na tortura, tudo acontece em simultâneo. As

vírgulas, na descrição, são espaços de silêncios, pois intervalam as impressões do narrador e deixam muitos elementos do momento traumático no terreno do não dito. Elas parecem sinalizar a mudança de direção do olhar da vítima da tortura, em *flashes* desorganizados, que extraem dos acontecimentos apenas algumas impressões momentâneas, talvez resquícios de uma consciência constantemente interrompida pelas agressões, ou ainda um indício da passagem do tempo que separa a consciência que narra e aquela que foi torturada. Os termos utilizados, além de serem perturbadoramente comuns, apontam também para a humanidade dos torturadores, que têm cravos, dentes tortos, paixão pelo Pelé. Os verbos, no período descritivo, estão presentes no infinitivo impessoal (“bater”, “apanhar”, “aguentar”, “morrer”, “chorar”, “tentar”, “entender”, “esquecer”), o que pode ser uma estratégia de distanciamento dos fatos narrados. Em um primeiro momento, ao longo do período, tanto os verbos como os substantivos que os intercalam (“sangue”, “a risada”, “um teatro”, “vômito”), poderiam referir-se tanto ao torturado como aos torturadores. Não se sabe precisamente de quem foi a risada, ou o teatro, e essa ideia parece sugerir uma não compreensão dos limites entre um e outros. Depois a descrição se personaliza e aparecem os possessivos: “os meus gemidos”, “seus dentes tortos”. O distanciamento anterior dá lugar a uma consciência presentificada, em que o “eu” e o “eles” é diferenciado pela posição assumida no contexto da tortura. O que resta é a conclusão terrível e incapacitante de serem, torturadores e torturados, igualmente homens.

Homens, e, no entanto, “deixamos isso acontecer, acontecemos esse horror” (BRACHER, 2017, p. 122), Gustavo diz, após citar a obra *A trégua*, de Primo Levi, publicada em 1963. No trecho, Levi fala sobre a chegada da primeira patrulha soviética a um dos campos de trabalho nazistas. No olhar dos soldados russos, estava presente “a vergonha que os alemães não conheceram, a culpa que o justo experimenta ante a culpa cometida por outrem, e se aflige que persista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no mundo das coisas que existem” (LEVI, 2010, p. 10). A vergonha dos soldados é a de compartilhar a existência com o indizível, o cruel, o não elaborável e ainda serem homens, como aqueles que impingiram o horror absoluto. Compreende-se, desse modo, que, em um primeiro nível, há o constrangimento dos soldados russos e de Gustavo ao terem de vivenciar a violência extrema cometida por outros, com quem compartilham a condição humana.

Há, porém, um segundo nível de leitura para essa vergonha: “Junto com a dor vinha uma imensa vergonha, eu conhecia aquele prazer” (BRACHER, 2017, p. 101). “Aquele prazer” diz respeito à satisfação dos nazistas perante o assassinio de milhares de judeus e o prazer sentido pelos torturadores da ditadura ao despedaçarem mente e corpo dos torturados. Apesar do caráter impiedoso para com as vítimas que dele sofrem, esse prazer pode ser traçado no gênero humano, inclusive, no narrador, que recorda sua primeira experiência com a violência, quando chamou o irmão de “Mariquinha”. Ele traça uma explicação de que, na infância, “a fraqueza e o feminino misturam-se” (BRACHER, 2017, p. 100), e as meninas são “tentações que rejeitamos com toda a ênfase possível, socando e destroçando, se for o caso, no mais das vezes apenas zombando e dando nome ao crime, mariquinha” (BRACHER, 2017, p. 100). Ao relacionar acontecimentos que mudaram a vida de gerações às pequenezas do cotidiano, às sombras com que os seres humanos lidam em seu íntimo e em pequenos agrupamentos, exemplificando com os “grupos de criança na escola e o inevitável saco de pancadas”, os “mendigos queimados com gasolina nas madrugadas”, os “meus sonhos sádicos” (BRACHER, 2017, p. 101), a obra aponta para uma modificação na visão do narrador em decorrência da violência sofrida. Sobre o torturado, Ginzburg (2017, p. 452) afirma: “[...] a tortura provoca uma ruptura da identidade que, em parte, é definitiva, irreversível”. De idealista revolucionário, o narrador de *Não falei* torna-se alguém que vê, no ser humano, traços sempre presentes de violência e crueldade para com o outro. Para ele, o ajuntamento das memórias e esquecimentos no processo de rememoração resulta em uma visão desiludida do presente.

Longe do jovem que fora, Gustavo, aos sessenta e quatro anos, mostra-se atento às semelhanças entre si mesmo e o torturador, ora “compatriota, contemporâneo” (BRACHER, 2017, p. 126). Essa perspectiva, consideramos, generaliza a violência. Faz dela não somente um dado material do momento em que acontece, mas também uma tendência humana, realidade incontornável, que a vida cotidiana, no entanto, contorna, ignora e subverte:

Brasil – ame-o ou deixo-o, o último que sair, apague a luz. O homem é morto, lá e cá. Vietnã, Albânia, União Soviética, Moçambique, o livro dos pensamentos de Mao, Guevara morto e mito, Allende ainda não. Mas na vida de ônibus e padaria, na vida das filas e na sala de aula, era a vida merreca de sempre (BRACHER, 2017, p. 144).

Nas palavras de Gustavo, que invertem o sentido da frase-propaganda da ditadura, colocando em xeque o nacionalismo perante uma pátria que já não é amada e que expulsa os seus cidadãos, o homem morre e é ignorado em sua morte. Foi assim com Armando, de quem ele lembra, no entanto, como “um que nunca morria, saltava de pico em pico, sem vales e sem paz, era ele mesmo o sol nascendo perpetuamente” (BRACHER, 2017, p. 134). Mas Armando morreu, como tantos outros, sem registro. E a vida continuou, o que frustra o narrador, apesar de ele também ter continuado. Desse modo, a violência é normatizada. Esse impasse, de não ver um futuro no mundo em que vive, mas não ter como escapar dele, pode ser a resposta coletiva da obra: um caminho labiríntico, sem saída, em que as violações do passado estão imbricadas no presente, castrando o futuro.

### **3 Reforço da ausência: as figurações do silêncio**

As narrativas que se inserem na estética da violência são caracterizadas por uma “negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e dominar seu sentido” (GINZBURG, 2012b, p. 200). Sob esse ponto de vista, percebe-se já a negação do título do romance em estudo, *Não falei*, evidência da necessidade de reafirmação da inocência perante a morte de Armando. O fato de ele desejar uma outra narração, diferente daquela possível, já demonstra como dizer que não falou é insuficiente ao narrador, que não só conhece as próprias limitações como sabe as impossibilidades de projetar na linguagem a redenção que deseja para si mesmo. Holanda (1992, p. 35) afirma que “Cada crise de civilização acusa, simultânea, um questionamento daquilo que a funda, a linguagem”. Por esse motivo, é possível compreender como, ainda que conheça profundamente o funcionamento da língua, o linguista aposentado mostra-se incapaz de dominar integralmente os sentidos aferidos dela e da narração que efetivamente produz: seu conflito, existente por tantos anos no interior de sua consciência, é com o mundo que o violentou. Essa violência coloca em crise não somente a existência como também a linguagem. O silêncio, nesse contexto, é uma realidade que cerca o romance tanto por ser a implicação do título, no contexto da tortura, como por estar relacionado diretamente à narração tardia de Gustavo. Esse esvaziamento da fala é uma marca da negação sinalizada por Ginzburg (2012b) perante a linguagem. Por esse motivo, é

importante compreender a quebra do silêncio de tantos anos e a (re)afirmação dos silêncios que se estabeleceram a partir daquele momento central da violência institucional.

Há várias origens diferentes que resultam no desvio de um discurso possível, nunca externado, em direção ao silêncio. Excetuado o vazio absoluto, anterior à constituição de códigos linguísticos para apreensão do mundo (BARTHES, 2003), o silêncio, no âmbito social, corresponde a deixar de dizer, e esse calar-se tem causas subjetivas e situadas. É externamente, seja para um ou outro participante da interação linguística, que o silêncio vive como sentido, assumindo implicações para além do vazio absoluto. É, segundo essa perspectiva, uma representação social, que, como espaço aberto, depende da leitura do interlocutor. O silêncio vive em paradoxo: “só se torna signo quando o fazem falar, quando acompanhado de uma fala explicativa que lhe dá sentido” (BARTHES, 2003, p. 60).

Em *Não falei*, o silêncio é uma temática que tem recorrência em diferentes esferas da vida de Gustavo, ganhando formas diversas de expressão. Cada uma das figurações do silêncio tem sua particularidade, sua razão de ser. Tal estado de coisas corresponde a um quadro de violência ao redor do qual gravita o silêncio. Especificamente, falaremos sobre três dessas diferentes aparições, sabendo que, nessa escolha, preterimos outras: o silêncio perante os torturadores, o silêncio na comunicação do que foi vivido e, por último, o silêncio como desconfiança. Todas essas instâncias podem ser traçadas de volta para o momento inicial da violência, como demonstraremos.

### **3.1 O silêncio como resistência**

O primeiro silêncio é o que se impõe perante a situação extrema da tortura, quando o narrador-personagem é pressionado a revelar informações sobre o cunhado, Armando. Por um lado, esse silêncio pode ter existido, efetivamente, sendo Gustavo inocente daquilo que o acusam; por outro, pode ter sido afirmado como defesa de si mesmo perante a indesejada entrega do cunhado, hipótese que aqui registramos, apesar da nulidade que gera nesta análise. Em se tratando da primeira hipótese, Gustavo diz, utilizando mais uma vez a negação a que se refere Ginzburg (2012b) referente à estética da violência: “Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei” (BRACHER, 2017, p. 8). Esse silêncio, sugerido na narração, não é total, mas tópic, ou seja, implica calar-se sobre determinado assunto e preencher o vazio com outra coisa (BARTHES, 2003, p. 53). O

narrador diz ter calado sobre o que efetivamente sabe sobre Armando, mas ter focado nas informações que considera inofensivas, posto que “não havia sido treinado para a cadeia especial, não fizera parte das organizações” (BRACHER, 2017, p. 77). Teve de estabelecer, por essa razão, dentro do que conhecia, aquilo que poderia ser dito aos militares, atendo-se a meias verdades, pois não poderia simplesmente inventar algo – “não seria capaz de lembrar-me depois e a incoerência da história poderia matar Armando” (BRACHER, 2017, p. 77).

A tortura é uma tentativa de cessar silêncios para fazer emergir informações ainda encobertas. A destruição física gradativa empreendida nesses momentos visa à exaustão e ao sofrimento, causando, assim, a não resistência, conforme já mencionamos. Gustavo afirma ter precisado “adivinhar debaixo de pancada a linguagem, os códigos e os procedimentos” (BRACHER, 2017, p. 78). Mesmo nesse contexto, ele afirma ter mantido qualquer informação importante sobre Armando longe dos ouvidos dos militares, que, percebendo essa reticência, demoraram-se com ele. Um dos colegas do revolucionário assassinado pelos militares, Francisco Augusto, diz:

Você tinha uma história convincente para contar, você não milita, nem sabe do que está se passando, não sabe de nada desse negócio. Você podia dizer o que quisesse do Armando, ele não tinha como cair por suas mãos. Você não tinha o que abrir.  
*Francisco Augusto – lembrança – 1970* (BRACHER, 2017, p. 125)

“O problema é que eu não sabia disso” (BRACHER, 2017, p. 125), Gustavo replica. Por não conhecer os códigos, teve de silenciar sobre tudo que considerava potencialmente perigoso ao cunhado, à esposa, aos amigos. “Não sabia nada, por isso não podia falar nada” (BRACHER, 2017, p. 110), ele afirma, apesar de, naquele contexto, ser imperativo falar. Por isso, não havia silêncio absoluto: “falar para não morrer, falar o que quer que fosse” (BRACHER, 2017, p. 78). Em relação a esse primeiro silêncio, a violência é justamente o que lhe preenche de sentido: é por estar naquela prisão, perante torturadores, que a não verbalização pode ser compreendida, na hipótese de ter sido um silêncio existente, como “postura de resistência, configurada como uma recusa a responder, um silêncio que resulta de esforço” (GINZBURG, 2017, p. 434). Um tal silêncio seria uma reserva de força (HOLANDA, 1992), ou seja, uma tentativa de, perante o inimigo, resguardar a si ou ao outro – que é o caso de Gustavo, ao tentar salvar Armando da perseguição. Francisco Augusto, médico que coloca os ossos do narrador no lugar depois da tortura, diz: “Tem um lado diabólico na resistência. Sobre-humano. Não é humano resistir. Quase um prazer. Esse lado

heroico. Você entrou numa dimensão alucinada, louca, do heroísmo na resistência à tortura” (BRACHER, 2017, p. 125). O romance dá a ver, portanto, uma resposta silenciosa, falando ao revés da fala convencional. Estabelece-se, assim, no espaço do não dito como arma de combate ou como signo de resistência à ordem repressora e à violência dela advinda.

### ***3.2 O silêncio como alternativa perante a insuficiência da linguagem***

O segundo silêncio diz respeito à necessidade de se isentar, na narrativa, das limitações da linguagem. Ao se aposentar e começar a lidar frontalmente com o passado e com o trauma que escanteou durante tantos anos, o narrador-personagem percebe uma certa insuficiência da linguagem para dizer aquilo que deseja. Esse silêncio de que falamos tem uma motivação: a incompletude da linguagem na transmissão do vivido. Holanda diz, sobre isso, que a linguagem é “abstração, enquanto não manifesta o real, apenas tenta significá-lo” (HOLANDA, 1992, p. 77-78). Toda linguagem é, assim, em algum nível, uma projeção que parte de uma perspectiva de mundo e de um interesse particular. Como linguista, Gustavo tem consciência da distância entre aquilo que ele diz e os fatos, motivo por que gostaria de ter podido realizar uma narração que ocorresse para além da linguagem e de sua obliquidade e inexatidão.

Na descrição da tortura, já analisada sob a ótica da violência, há a interrupção constante da narração, na forma de substantivos (com os respectivos complemento nominal e adjunto adnominal) e verbos interrompidos por vírgulas. “O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada [...]” (BRACHER, 2017, p. 121). Falamos, anteriormente, em movimentação entrecortada do olhar. Seja pela consciência, seja pela inabilidade de tratar o acontecido como o fazia nas aulas do cursinho, quando descrevia “com precisão o que enxergava” (BRACHER, 2017, p. 76), Gustavo silencia sobre os detalhes do acontecimento. Para narrá-los, singulariza as expressões, elimina as sequências temporais, evita – e talvez nem mesmo consiga – dizer passo a passo o que aconteceu com ele naquelas circunstâncias. Em um parágrafo, resume toda a experiência, silenciando sobre aquilo que não pode ser enunciado.

O romance analisado, nesse sentido, elabora internamente uma circunstância em que o trauma é grande demais para a enunciação direta, seca, irrestrita. Seligmann-Silva (2003, p. 46) menciona essa realidade do sobrevivente: a necessidade de narrar em



contraposição “à insuficiência da linguagem diante dos fatos” e à “percepção do caráter inimaginável dos mesmos e de sua conseqüente inverossimilhança”. É essa ausência que vemos em um dos trechos da obra em que Gustavo insere a narração de outro sujeito, que poderia ter sido ele:

Aí nós conversamos com os advogados e eles disseram, “olha, vocês têm que mostrar que essa prisão é conhecida, é pública, e talvez eles relaxem”, alguma coisa assim. Bem, fizemos uma reunião, “quem é que tem de solteiro aí”, eu e mais dois, “tem que ir lá e falar com eles”. Fomos lá, na porta do DOI-CODI, “queremos falar com o nosso diretor que está aí”, “por quê?”, “não, porque ele tem que assinar uns cheques, que amanhã é dia de pagamento”, umas bobagens assim. E eu me lembro que era um dia de calor, muito quente, e quem nos atendeu era assim um gordinho, suave, suave, suave e aí a gente começou a conversar com ele. Ele era de Santos, ele falou do Pelé, não sei o quê, e acabou resolvendo. Claro, não foi por isso que ele foi solto, mas. Eu fico pensando na loucura que foi isso, você vai na boca do. Meu Deus. Meu Deus.

*outro como eu* – conversa recente (BRACHER, 2017, p. 129)

Há duas orações interrompidas no trecho. Segundo Ginzburg (2012a), a elipse é uma das figuras de linguagem mais comuns em textos situados em contextos de violência. Ela é um componente estrutural do romance, uma estratégia discursiva que comporta o silêncio e expulsa a fala ordinária, estando situada no espaço intervalar entre o dito e o não-dito. A interrupção abrupta de períodos que, de outra maneira, poderiam ter sido construídos sem embaraços do falante – uma oração coordenada adversativa, comum ao português cotidiano, e uma oração simples, para a qual só faltava o substantivo do sintagma nominal “na boca do...” – sinalizam o pavor absoluto perante aquela situação, seu descolamento quanto à realidade e seu caráter averbal. O preenchimento dos silêncios aí encontrados seria sua banalização. A autora interna da obra opta pelo “[...] persistente apelo ao silêncio – pausa que potencia o dizer mais” (HOLANDA, 1992, p. 60). A manutenção da ausência é, dessa maneira, uma forma de permitir ao interlocutor apreender o caráter incompreensível, irreduzível da experiência. Lateralmente, é interessante pensar que esse diretor poderia ser o próprio Gustavo – a sede do DOI-CODI era em São Paulo e ele, também, comandava uma escola de ensino fundamental à época. Em “Experiência e pobreza”, Benjamin (1987b) observa que os combatentes, depois da I Guerra Mundial, voltam silenciosos, com menos experiências a compartilharem. A experiência violenta rouba a palavra e a torna insuficiente. Os homens, expostos ao abjeto, à morte, à destituição do corpo e da dignidade, não conseguem mais articular linguagem da mesma forma. É isso o que vemos em Gustavo: uma

dissociação definitiva entre ele e aquilo que ele diz. Nesse sentido, é interessante perceber que, com a aposentadoria, o narrador expressa o desejo de se mudar de São Paulo e, em São Carlos, no interior do estado, desenvolver “o estudo das dificuldades na apreensão da linguagem” (BRACHER, 2017, p. 10).

### ***3.3 O silêncio como desconfiança perante a linguagem***

O terceiro silêncio de que nos ocupamos é o relativo à desconfiança. Esse descrédito é direcionado a dois elementos do processo comunicativo: a própria língua, que carrega distorções muitas vezes indesejadas, e o interlocutor, alguém que interage e replica de maneira arbitrária, podendo julgar a seu bel-prazer discursos e vida alheios. Quanto ao primeiro, Gustavo sabia – sua profissão de linguista e as repetidas análises linguísticas na obra reforçam esse entendimento – que há, na palavra, “uma história sem andamento, seus vícios e desvícios resultantes de batalhas antigas, hoje já sem sentido, mas que a linguagem continua a carregar nos nomes que somos obrigados a utilizar se queremos de fato incluir nosso pensamento na cadeia comum” (BRACHER, 2017, p. 77). A palavra, portanto, é residual, carrega necessariamente o passado e as ideologias da sociedade. Durante a ditadura civil-militar, “nenhuma palavra escrita ou falada carregava mais seu sentido convencional” (BRACHER, 2017, p. 127). Essa realidade ficou inscrita na linguagem, assim como o trauma individual – mas, de certo modo, também coletivo – da tortura. Gustavo fala em “horror da palavra comum” (BRACHER, 2017, p. 88) por ter de dividir o mesmo código que seus algozes. Depreende-se, dessa forma, sua relutância ao ter de usar a mesma língua que expressou amenidades ao torturá-lo.

No que diz respeito ao segundo ponto, o do interlocutor, é possível perceber, na interação com outras personagens, como o narrador percebe no olhar do outro uma acusação: “Luiza diz que ela [Eliana] morreu de pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei” (BRACHER, 2017, p. 8). Além da implicação de que a esposa de Gustavo, Eliana, morrerá acreditando ter sido o marido responsável pela morte de Armando, o trecho também revela a presença de Luiza, ex-namorada do militante, como a primeira pessoa que acusa Gustavo:

Luiza aconselhou-me resistência revolucionária, hesitou, sua voz metálica ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu definitivamente, apesar de Armando você continua um dos nossos, nem

todos resistem, mesmo os mais fortes, Eliana morreu sem saber (BRACHER, 2017, p. 8-9).

No excerto, fica evidente a maneira com que a possível acusação transfere o professor para a prisão e relembra-o vivamente da tortura, causando, inclusive, seu ensurdecimento. Luiza, cuja voz relembra-o dos choques no contexto da prisão, não foi a única a supostamente acusar Gustavo, pois a mãe de Armando, D. Esther, “suicidou-se, não sem antes fazer-nos uma última visita, abraçar a neta Lígia, cochichar-lhe na orelhinha um mantra de despedida e olhar-me com decepção, Armando confiava em você mais do que em mim mesma” (BRACHER, 2017, p. 9). Essas acusações pesam em Gustavo. Ele não elabora defesa própria, silenciando no enalço de falas como essas, pois a negação da traição “implicaria que ela poderia ter acontecido e isso era inconcebível para mim, um ferro em brasa marcando as ancas de um boi, a dor física agravada pelo inesperado” (BRACHER, 2017, p. 71). Ele conhece a capacidade fundante da linguagem, de exteriorizar e criar uma realidade nova, de modo que a defesa, em face de acusações não efetivamente verbalizadas, poderia gerar ela mesma novas desconfiâncias. Esse silêncio, portanto, é relacionável com o começo da obra, quando o narrador deseja poder contar sua história de maneira “sem origem aos olhos de todos” (BRACHER, 2017, p. 7). A palavra sem origem, virginal, ainda não está manchada por nenhuma ideologia e nenhuma violência; a apreensão imediata dos interlocutores daquilo que se deseja contar, de uma maneira que seja “mais do que um pensamento” (BRACHER, 2017, p. 7), implica o esvaziamento das intercorrências verbais, em que residem as dúvidas, as incertezas e as desconfiâncias com relação ao outro.

## **Conclusão**

Neste artigo, buscamos demonstrar o imbricamento das temáticas da violência e do silêncio em *Não falei*. Um e outro, no contexto literariamente representado, implicam uma visão de mundo, no presente do narrador, cética e desesperançada. A narração, nesse sentido, faz cessar um silêncio de anos, evidenciando, pela primeira vez, a violência empreendida pelos militares contra o narrador-protagonista. Ao longo da obra, em que as consequências do período ditatorial vão sendo evidenciadas por menções cada vez mais diretas, é possível perceber como a experiência devastadora da tortura moldou a visão de mundo do homem

que, na velhice, retorna ao passado. Desse modo, compreende-se a violência, física e circunscrita a determinado contexto, como um dos elementos mais fundamentais da experiência pessoal do narrador, que não consegue se ver livre dos traumas referentes à prisão, à tortura e, mais integralmente, à própria humanidade e sua capacidade de destruição.

Analisamos, na produção literária, como a violência está fortemente vinculada ao silêncio. Sendo geradora de diversas situações em que o narrador vê-se inserido em escolhas quanto a produzir linguagem ou silenciar, a tortura dá origem a figurações do silêncio, dentre as quais destacamos o silêncio como resistência, o silêncio como estratégia perante a insuficiência da linguagem e o silêncio como desconfiança da linguagem. No primeiro deles, observamos, segundo a linha argumentativa expressa pelo narrador na defesa que faz de si mesmo, como não entregar informações sobre o cunhado Armando significou, no contexto da tortura, falar sobre outra coisa, sendo, assim, um silêncio parcial. No segundo, exploramos a perspectiva de ser a linguagem incapaz de alcançar os extremos da experiência traumática vivida por Gustavo. No terceiro, abordamos a maneira com que as acusações e a violência sofrida foram elementos fundamentais à posterior hesitação do linguista em produzir linguagem.

A obra, por todos os elementos analisados ao longo deste trabalho, é uma criação que emprega os meios artísticos na ficcionalização de um momento profundamente traumático na vida brasileira. No romance, é possível perceber o quão determinante a experiência violenta foi na reestruturação da vida do narrador, depois da ditadura, e como suas relações com os demais homens, com o mundo e com sua própria capacidade de linguagem foram profundamente afetadas na esteira das catástrofes, pessoais e coletivas, que o acometeram. Quanto a sua incapacidade de produzir linguagem, é possível identificar, no narrador, uma desconfiança profunda que sugere a produção de silêncios mesmo quando contando sua história. Considerando a perspectiva de ser o romance uma alternativa aos apagamentos sistemáticos cometidos pelo Estado brasileiro em face das violações aos direitos humanos do período ditatorial, é preciso discordar de Gustavo, ao menos por ora, quando ele sugere que “talvez não seja possível um retorno coletivo ao que já aconteceu, apenas individual” (BRACHER, 2017, p. 115). *Não falei*, como elaboração estética, representa uma geração dilacerada pelo contexto histórico autoritário, proporcionando uma discussão coletiva que possibilita a reflexão, em âmbito social, sobre a humanidade e sua

desesperadora necessidade de dominação e violência, as quais precisam não apenas ser explicitamente endereçadas, como também taxativamente combatidas.

## Referências

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Editora Brasiliense, 1987a, Obras Escolhidas, v. 1, p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b, p. 114-119. (Obras escolhidas, v. 1.)

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRASIL. **Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em: 2 jul. 2019.

CANDIDO, Antonio. Censura-violência. *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 204-207.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

COELHO, Myrna. Tortura e suplício, ditadura e violência. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.18, n.32, p.148-162, jan./jun. 2014.

FREUD, Sigmund. Conferência XVIII: fixação em traumas: o inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise** (parte III). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 16)

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012a.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, pp. 199-221, 2012b.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (org.). **Walter Benjamin**. Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012c, p. 107-132.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

LEVI, Primo. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Universidade da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 7-58.

## SILENT VIOLENCE IN *NÃO FALEI*, BY BEATRIZ BRACHER

### Abstract

Página | 95

Violence is a trait of the Brazilian state, but the registry and the public discussion of its consequences are not common practices in the history of the country. Literature, as a mean that influences the collective memory, can represent violence as a reaction to the erasure of historical events. On that perspective, *Não falei*, novel by Beatriz Bracher, introduces a retired linguistic professor that faces his past during the Brazilian military dictatorship, when he was brutally tortured. Many years later, remembering the events of that time, he is reticent in his linguistic elaboration of his traumas. Considering such prerogative, we study the novel considering two analytical categories: violence, based on Ginzburg (2012, 2017), and silence, product of that violence, according to Holanda (1992) and Barthes (2003). For the analysis, we were anchored on the dialectical procedure of Antonio Candido (2014), considering the literary narrative as a linguistic code capable of shedding light to a content of both social and political nature. We concluded that the violence experienced by the narrator profoundly transformed his relation with language, causing a hesitation that tips repeatedly towards silence.

### Keywords

Silence. Beatriz Bracher. Violence. Contemporary novel.

---

Recebido em: 04/11/2019

Aprovado em: 08/09/2020

A desagregação da personagem e o  
espaço narrativo em *Entre rinhas*  
*de cachorros e porcos abatidos* e *O*  
*trabalho sujo dos outros*, de Ana  
Paula Maia

Pâmela Telles<sup>43</sup>  
Universidade Feevale  
Marinês Andrea Kunz<sup>44</sup>  
Universidade Feevale

### Resumo

Recente produção literária brasileira tem se caracterizado pela abordagem do tema da violência urbana, traduzida a partir da articulação de perspectivas sócio-históricas, que se manifestam em produções de cunho estetizante. Parte da crítica especializada tem considerado essa tendência mera espetacularização do tema, enquanto outra a vê como representação de aspectos de uma realidade, que objetiva proclamar o desalento diante da situação do país. Ao problematizar esses posicionamentos, o artigo analisa as narrativas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*, de Ana Paula Maia e reflete sobre violência, identidade e formação da sociedade brasileira. Para tanto, o texto dialoga com diferentes áreas, em uma perspectiva interdisciplinar, sublinhando a necessidade de aproximação de campos distintos, ou da eliminação de suas fronteiras, quando há a intenção de compreender fenômenos socioculturais e estéticos. Ao lançar um olhar sobre a

<sup>43</sup> Estudante do Curso de Letras - Português e Inglês da Universidade Feevale. Bolsista de Iniciação Científica com foco em Literatura Brasileira Contemporânea.

<sup>44</sup> Doutora em Letras (PUCRS), Mestre em Ciências da Comunicação (UNISINOS) e Licenciada em Letras Português/Alemão (UNISINOS). Coordenadora do PPG em Processos e Manifestações Culturais, pesquisadora e Professora também no Mestrado Profissional em Letras e no Curso de Letras da Universidade Feevale.



violência no Brasil contemporâneo, tal produção literária coloca em xeque representações de identidade e questiona o processo histórico vinculado a esse contexto, exercendo, pois, o papel de arte enquanto questionamento da sociedade.

**Palavras-chave**

*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos. O trabalho sujo dos outros.* Ana Paula Maia.

Violência. Literatura brasileira contemporânea.

## 1 Introdução: meu Brasil brasileiro

*“E é a guerra das desigualdades  
A humanidade lavando a roupa  
Oportunidade não cruza o Rebouças  
É muito louca a vida por aqui”*  
Ronaldo Barcellos, Luiz Cláudio Picolé

Praticamente em todos registros referentes à chegada de estrangeiros ao Brasil e ao início da colonização, nosso país é descrito a partir de registros extremamente parciais por parte do invasor, que descreve os nativos como libertinos e improdutivos. Isso ocorre em virtude de uma visão autocentrada e eurocêntrica — que prevalece, em muitos casos, até os dias de hoje, quando o Outro é incompreendido e subestimado. Como afirma Silviano Santiago (1906, p. 55), “cada grupo pensa que os seus próprios costumes [*folkways*, no original] são os únicos bons, e se observa que outros grupos têm outros costumes, estes provocam o seu desdém”.

Um dos problemas acerca do registro dos olhares sobre o país se deve ao fato de que praticamente não há registros do ponto de vista do morador nativo destas terras, o indígena, grupo social que, hodiernamente, vem sofrendo profundo ataques. A cultura dos donos originais das terras brasílicas é de base oral, o que impediu o registro escrito de sua parte. Além disso, houve a dizimação de milhares de tribos, seja por doenças seja por embates bélicos, em que o detentor da pólvora teve vantagem sobre o outro. Muitos grupos culturais, portanto, desapareceram, juntamente com todo o arcabouço histórico-cultural que detinham. O indígena foi considerado, por muito tempo, ao lado do negro escravizado, um povo de segunda classe. Ao longo da história, pois, construiu-se a ideia da supremacia dos povos europeus — em regiões de imigração, muitos descendentes ainda se entendem como europeus em oposição ao “brasileiro”, questão identitária que só prejudica o país.

Tudo isso se deve à violência com que o Brasil foi erigido como nação, com base na exploração do outro, em especial pela escravidão, inicialmente dos indígenas e, depois, do negro africano, vendido como objeto — “Oh trato desumano, em que a mercancia são homens! Oh mercancia diabólica [...]” (VIEIRA, 2006, p. 57).

Com explica Lilia Schwarcz (2019, p. 190),

Escravizados podiam ser comprados, vendidos, leiloados, penhorados, seviciados. O corpo feminino, por sua vez, mais escasso nas sociedades afro-atlântidas, entrava logo na lógica interna desse “comércio de almas”. Mulheres indígenas e negras, além de serem consideradas produtoras de riqueza — eram utilizadas na

agricultura, na casa-grande, nas cidades, na mineração —, serviam a seus proprietários como instrumento de prazer e gozo. A violência do sistema como um todo encontrava um lócus especial na sexualidade exercida pelos senhores na intimidade da alcova escravista.

Violência que marcou indelevelmente a sociedade brasileira de base patriarcal e que se perpetua até hoje. Assistimos diariamente à falência da justiça social, quando os mais pobres, em especial homens negros, são as maiores vítimas da violência, muitas vezes, sumariamente julgados e executados na abordagem policial, sem direito à defesa, posto que, não raro, são inocentes. “Herdamos um contencioso pesado e estamos tendendo a perpetuá-lo no momento presente; as pesquisas mostram a discriminação estrutural vigente no país, a qual abarca [...] as áreas da educação, da saúde, chegando aos registros de moradia, transporte, nascimento e morte” (SCHWARCZ, 2019, p. 40). O Brasil é, pois, um país fundado em bases equivocadas — da barbárie, do genocídio e do racismo.

Considerando essa realidade, a literatura contemporânea vem dando ênfase ao debate do tema. Centra-se, especialmente, na realidade violenta da vida dos menos favorecidos, por meio de detalhadas situações cruéis e comuns do cotidiano social, denunciando, dessa forma, as condições em que as pessoas se encontram. Karl Erik Schollhammer (2009, p. 13) afirma que

[...] o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Agir conforme essa condição demanda um questionamento da consciência histórica radicalmente diferente do que se apresentava para as gerações passadas. [...] O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras.

Podemos afirmar que obras da literatura distópica contemporânea põem a nu a história violenta e seus reflexos na atualidade, os quais se perpetuam na desigualdade social e na falta de acesso aos bens culturais, à saúde e à educação, condenando os menos favorecidos à vida em um universo cujo futuro está longe de ser redentor ou libertador. E é nesse sentido que a arte, em especial a literatura, podem contribuir para remover as vendas que ainda nos impedem de enxergar nossa realidade.

Diante disso, este artigo tem como objetivo refletir sobre o tema a partir da análise das narrativas *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*, da escritora Ana Paula Maia. Vamos, pois, aos textos.

## 2 Entre rinhas, abates e trabalho sujo

Mulher, negra, jovem, Ana Paula Maia por si só já quebra paradigmas e estereótipos de escritores brasileiros, já que no cenário canônico prevalecem escritores brancos, como mostra pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005, p. 31): “Mais gritante ainda é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)”.

Essa quebra do padrão social se reafirma na sua escrita agressiva, crítica e, por vezes, irônica. Considerando que “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9), Ana Paula Maia<sup>45</sup> é legitimamente contemporânea, já que vê o obscuro da realidade e engendra críticas à sociedade por meio de narrativas chocantes — podemos dizer, equivalente ao estilo de Quentin Tarantino no cinema.

A escritora retrata a história de habitantes da margem da sociedade, profissionais de áreas ignoradas pela população mais abastada da sociedade. Segundo ela: “[...] homens bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam os seus fardos e o dos outros” (MAIA, 2009, p. 3). Além disso, destaca-se a presença predominante de personagens masculinas em suas obras, pois personagens femininas são raras e, quando as há, são coadjuvantes de pouca relevância na economia narrativa. Também merece destaque o fato de que as personagens habitam espaços degradantes e degradados e desempenham atividades relacionadas à morte e aos restos da sociedade, ao indesejado. A sociedade é, pois, comumente retratada em seus romances, como *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos e de gados e homens* e *O trabalho sujo dos*

---

<sup>45</sup> Ana Paula Maia é autora de *O habitante das falhas subterrâneas* (2003), *A guerra dos bastardos* (2007), *O trabalho sujo dos outros* (2009), *Carvão animal* (2011), *Assim na Terra como embaixo da Terra* (2017), *Enterre seus mortos* (2019), entre outros. Recebeu, em 2018, o Prêmio São Paulo de Literatura: Melhor Romance do Ano, pelo romance *Assim na Terra como embaixo da Terra*, e em 2019, o Prêmio São Paulo de Literatura: Melhor Romance do Ano, por *Enterre Seus Mortos*. Suas obras foram traduzidas para o espanhol, alemão, francês, italiano e sérvio.

*outros*, como animalizada, marginal e bruta, que se regozija diante de tragédias e se diverte com mortes e rinhas de cachorros, em ambientes em que o sangue jorra solto.

Outro elemento comum nas narrativas de Ana Paula Maia é a vulgarização da morte, tendo por exemplo o episódio em que a personagem Gerson, de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e *de gados e homens*, retira, com as próprias mãos e um canivete do Flamengo, o rim que havia doado para a irmã e a deixa retalhada na banheira da própria casa. Esse é um dos aspectos pelos quais a escrita de Ana Paula Maia é considerada desconfortante, já que “o único divertimento [das personagens] está transformado em rito-de-morte no qual o dilaceramento dos animais acaba se metaforizando como uma triste paródia da própria mundanidade subalterna e nadificada” (BARBERENA, 2016, p.1).

Dando sequência à habitual quebra de padrões, Ana Paula Maia se inseriu no meio literário através da publicação do primeiro folhetim *pulp*<sup>46</sup> brasileiro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, que, depois da grande repercussão online, foi publicado por uma grande editora. Fato pouco comum no meio, já que, como destaca Schollhammer (2009, p. 14), “[...] a publicação de romances *online* continua sendo um fenômeno minoritário e marginal”.

Relatar o cotidiano social a partir do ponto de vista marginal tem sido a escolha de vários escritores contemporâneos, uma vez que a principal característica destes é a exposição da violência e das condições desumanas da vida dos menos favorecidos. Desse modo, trazem à tona, pela ficcionalidade, a desigualdade social e a organização político-ideológica da sociedade. Acerca disso, Schollhammer (2007, p. 29) afirma que

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais.

Nesse sentido, a literatura de Maia tem um enfoque social, por meio do qual expõe a vivência em condições miseráveis, possibilitando a percepção da atuação desses indivíduos menos favorecidos, em uma condição de vida violenta e marginal que resulta em mais violência: “uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com

---

<sup>46</sup> Referência aos folhetins trazidos ao Brasil no século XIX, que eram publicados em revistas impressas em papel barato, fabricado a partir da polpa de celulose (*pulp*). São histórias divididas em capítulos, publicadas com certa periodicidade.

a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22). Daí, o choque instaurado pela narrativa crua segundo uma poética da violência sem eufemismos.

Narrativas desse tipo caracterizam-se por enfocarem não mais o centro, mas o (ex)cêntrico, mirando o que está para além dos centro da urbe e dos dilemas das elites, adotando o ponto de vista do Outro, aquele das grandes massas, das classes sociais mais baixas, dos miseráveis, dos que, de fato, vivenciam cruamente a violência e se veem constantemente em condições abjetas. De acordo com Lícia Soares de Souza, esse outro textualizado configura-se “como local textual da manifestação das pulsões e tensões sociais” (2013, p. 55), pois rompe com o horizonte de expectativas do leitor ao apresentar-lhe um universo conhecido apenas “de fora” e não a partir de um olhar “de dentro”. Essa visão (ex)cêntrica permite, portanto, ao leitor, vivenciar, com o drama das personagens, episódios violentos próprios desses espaços sociais e, assim, perceber que a trajetória desses sujeitos se encontra comprometida, uma vez que, sem opções redentoras, vê-se obrigado a dar sequência à violência vivenciada, não por seu desejo, mas, paradoxalmente, por sobrevivência.

Sendo assim, podemos dizer que esse tipo de literatura se encaixa no que “[...] Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo* [...] pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais, corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27).

O livro é dividido em duas novelas: a primeira dá título à obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, e a segunda intitula-se *O trabalho sujo dos outros*. Em ambas abundam descrições abjetas e apresentam personagens brutos e singulares. A primeira narrativa acontece em um abatedouro de porcos, tendo como foco a vida, o trabalho e o *hobbie* dos amigos suburbanos Edgar Wilson e Gerson, que mais do que executar seu trabalho, divertem-se com ele, além de seu tempo livre ser gasto com apostas em rinhas de cachorros.

Assim, a obra aborda a desigualdade reinante na sociedade brasileira, decorrente de uma nação erigida pela violência, que, no entanto, é negada e, preferencialmente, invisibilizada. Marilena Chauí (2013, p. 230) afirma, nesse sentido, que:

a desigualdade na distribuição de renda [...] não é percebida como forma dissimulada de apartheid social ou como socialmente inaceitável, mas é considerada natural e normal [...]. A sociedade brasileira está polarizada entre a carência absoluta das camadas populares e o privilégio absoluto das camadas dominantes e dirigentes, sem que isso seja percebido como violência.

Violência social, que condena parcela da população a um processo de desumanização, evidenciado já na capa do livro, onde podemos ver representações anatômicas de um ser humano, um cachorro e um porco se fundindo a ponto de compor uma coisa só. Ser humano, cachorro e porco são colocados no mesmo nível de degradação, revelando uma sociedade que coisifica o homem, sacrifica-o, por ser considerado insignificante e dispensável.

*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) aborda subúrbios, lixões e outros lugares violentos, espaços socialmente degradados. A história é narrada em terceira pessoa, com um narrador crítico que analisa e expõe os sentimentos e pensamentos das personagens, mas que é, frequentemente, entrecortado pelas falas das próprias personagens. Personagens, essas, em sua maioria homens embrutecidos, violentos e que se veem obrigados a lidar com alguma severa doença adquirida em virtude de seus subempregos. Homens abjetos que vivem em um exílio social. A opção por dar-lhes a palavra visa a retratá-los em sua ação e expressão, conferindo dramaticidade e verossimilhança à narrativa.

Assim, os diálogos entre as personagens permitem a expressão pessoal e íntima destas, estabelecendo um efeito de proximidade entre as personagens e o leitor, que sofre o impacto dessa opção narrativa, a qual incide sobre a construção dos sentidos da obra. Os diálogos expõem a perda da identidade pela desumanização vivida pelas personagens, revelando o turbulento contexto sócio-histórico a que estão aprisionados.

Na vida das personagens, a violência é bastante presente, tanto que Edgar mata pessoas com a mesma naturalidade com que mata porcos, o que é apresentado de tal modo que a brutalidade se torna extremamente trivial até para o leitor. Outro aspecto que merece destaque é que todas as personagens, ainda que isso seja representado de modo singular, estão passando por crises de identidade social, cultural e sexual, o que é explicitado no episódio em que Pedro mantém relações com um porco abatido. As crises pessoais são, também, manifestadas através do *hobbie* das personagens que se divertem com rinhas de cachorro, indo ao encontro, dessa forma, da violência do meio no qual estão forçosa e constantemente inseridos. Como exemplo, podemos citar o momento em que Edgar Wilson assassina um

colega de trabalho por tê-lo ouvido falar o nome de sua namorada enquanto mantém relações com um porco. A partir disso, Edgar Wilson julga ter sido traído por ela também, o que pode representar uma crise da personagem, indicando sua insegurança.

O espaço narrativo claramente interfere de maneira profunda na (não)identidade das personagens, que não só estão acostumadas, mas buscam a violência no seu meio.

Quanto ao ambiente do frigorífico, torna-se bastante explícita a simbologia do porco enquanto animal que vive na sujeira e nunca olha para cima. E é justamente na construção dessa alteridade animal que surge um terrível paralelismo identitário. Afinal, como os porcos, os dois personagens vivem no lixo e numa área onde as táticas de amnésia social são presentificadas através do não reconhecimento dos valores daqueles que transitam na periferia.” (BARBERENA, 2016, p.3)

O porco, abatido para servir de alimento, serve, igualmente, de objeto sexual após o abate, fato relacionado, de um lado, à necrofilia e, de outro, à zoofilia. Sobre isso, Veloso (2019, s.d.) explica que:

A zoofilia conhecida também como bestialidade é considerada uma desordem comportamental humana, tratando-se da prática sexual entre uma pessoa e um animal, o qual pode ter sido ou não adestrado para fins de sexuais tais como excitação, masturbação, penetração ou contato oral-genital. A zoofilia é um transtorno sexual e não uma simples perversão.

Nesse sentido, as personagens apresentam uma perversão ao se relacionarem sexualmente com os porcos, o que se agrava pelo fato de os animais estarem mortos, indefesos. Essa ação narrativa que causa estranheza no leitor é, contudo, bastante comum no Brasil, como afirma Veloso (2019, s.p.):

anualmente são violentados sexualmente milhares de animais por ano no Brasil, tendo como maiores vítimas os animais domésticos, estes são abusados sexualmente a ponto de perderem as suas vidas. Esta crueldade acontece dentro de casa, nas ruas, em sítios, fazendas, bordéis de animais e outros inúmeros ambientes de entretenimento para satisfazer a lascívia humanas.

Nessa perspectiva, a narrativa, embora ficcional, resgata a lascívia humana, que, silenciosamente e às escondidas, permeia a vida de muitos brasileiros. Mostra, dessa forma, que as personagens ultrapassam a linha ética que separa humanos e animais, o que é, em geral, interdito na maioria das culturas. E o fato de se tratar de um porco é ainda mais comprometedor, tendo em vista que esse animal, que chafurda na lama e tudo devora, é



considerado impuro em muitas culturas, sendo sua carne proibida para o consumo, por exemplo, pelos judeus e pelos adeptos do Islã.

Além disso, o porco é considerado símbolo das tendências obscuras em todas as suas formas, como a gula, a luxúria a ignorância e o egoísmo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998), de modo que a relação como esse animal revela a condição subumana das personagens, que se igualam a ele em sua impureza, deixando vir à tona suas tendências obscuras e violentas. Ocorre, pois, a animalização das personagens.

Na segunda narrativa, *O trabalho sujo dos outros*, também predomina o foco e a descrição detalhada dos elementos abjetos da vida das personagens — Erasmo Wagner, coletor de lixo; seu irmão caçula Alandelon, que quebra asfaltos, e Edivardes, primo dos dois, que sobrevive desentupindo esgotos. Peculiares personagens que vivem do lixo, no esgoto e quebrando asfalto, ou seja, exercem atividades na camada mais baixa da escala social — entre restos, detritos, sujeira. A influência do espaço na (não)identidade das personagens é tão evidente quanto na narrativa anterior, o que se revela na descrição do narrador sobre a vida de Erasmo Wagner:

No tanto que se transforma em lixo. Mas tudo vira lixo, inclusive ele é um lixo para muitas pessoas, até para os ratos e urubus que insistem em atacá-lo. Mas não liga, esses agem por instinto. Sentem seu cheiro de podre e avançam. Os outros, seus semelhantes, não avançam, eles recuam para longe. Como fazem com os detritos que jogam para fora de casa, os restos contaminados. O seu cheiro afasta as pessoas para bem longe. Sua vida não é um lixo. Sua vida é muito lixo. (MAIA, 2009, p.92).

Outro aspecto digno de ressalva é a denúncia da alteridade reinante entre os indivíduos, como se pode perceber no seguinte trecho: “Não pensa nos miseráveis dos aterros sanitários que também poderiam lucrar com o que há de melhor no lixo. Ele realmente não se importa. Assim como quem está acima dele não se importa também” (MAIA, 2009, p. 92). Evidencia-se, então, que a posição de Erasmo Wagner frente a pessoas mais necessitadas do que ele próprio é a de indiferença, da mesma forma indiferente com que as classes mais altas se posicionam frente a ele e sua condição de vida. Evidencia-se, assim, a negação do Outro, que não é reconhecido como sujeito, o que estabelece a (não)identidade, na medida em que esta se engendra pela diferença entre um e Outro (WOODWARD, 2011). Portanto, mediante a negação do Outro — pobre, abjeto e dispensável —, não há identidade possível, apenas invisibilidade.

A desigualdade e a invisibilidade das camadas inferiores da sociedade se agravam em virtude de o sistema não oferecer a essa população ferramentas que possibilitem a mobilidade social. Dessa forma, esses indivíduos, além de não terem acesso aos bens culturais, não têm, muitas vezes, pré-condições para compreendê-los:

como o acesso ao conhecimento útil exige toda uma ‘economia social’ peculiar para que o indivíduo possa efetivamente ‘in-corporar’ – literalmente tornar ‘corpo’ e automática uma série de pressupostos emocionais e morais que precisam ser antes aprendidos – conhecimento, a separação pela fronteira entre sucesso e fracasso social vai tender a ser demarcada pela fronteira entre aquelas classes sociais que têm acesso a essas possibilidades de incorporação efetiva e aquelas que não possuem as chances efetivas dessa mesma incorporação. (SOUZA, 2011, p. 120).

Esse ordenamento social do país é fundante, paralelamente ao silenciamento tão bem articulado e facilmente constatado dentro do sistema. Como afirma Ginzburg (2017, p. 202) “a civilização ocidental procurou, de modo ambivalente, enquanto sustentava e incentivava práticas da violência, criar condições para o silenciamento a respeito de seus agentes”. Destituído de voz e sem audibilidade, o indivíduo permanece aprisionado à classe social em que se encontra — limiares de difícil rompimento.

Outro aspecto importante em ambas as narrativas é a escolha onomástica, considerando que a ironia é um signo intrínseco na escrita da autora carioca. O nome Erasmo Wagner pode ser relacionado a Erasmo de Roterdão, que, simbolizando o exato oposto da personalidade desta icônica personagem, foi um humanista e filósofo holandês do século XV, famoso por seu amplo conhecimento dos mais diversos assuntos ligados ao conhecimento humano, além de ter sido um dos maiores críticos do dogma católico romano e da imoralidade do clero, enfrentando o pensamento escolástico. Crítico, portanto, da ideia de pobreza e de penitência, defendeu, principalmente, o livre acesso ao conhecimento que liberta, contrariamente à religião, que aprisiona. A metáfora instituída pelo nome Erasmo, a partir das obras do filósofo, principalmente o *Elogio da Loucura*, pode ser interpretada como uma crítica à sociedade, que, assim absurdamente configurada, revela-se em sua loucura.

O nome da personagem, contudo, se completa com outro — Wagner —, que remete ao compositor alemão, que era antisemita e, simultaneamente, um gênio da música. A escolha onomástica e a composição desses dois nomes para a personagem criam um paradoxo: o pensamento filosófico libertador, de um lado, e, do outro, a genialidade musical, eivada de preconceito racial. A contradição ontológica, pois, do homem.

Erasmus Wagner é também um duplo de Edgar Wilson — duplicidade evidenciada pelas letras iniciais —, assim como a personagem de William Wilson, de Edgar Allan Poe, que encontra seu duplo. Edgar Wilson, violento e assassino, traz em si o ódio à humanidade e à sua condição, sentimento que iguala as personagens em sua triste e abjeta vida. O encontro com o duplo é sempre um estranhamento, uma vez que não é natural. Assim, a duplicidade é um problema, na medida em que ela é social, ou seja, há muitos duplos nessa condição na sociedade brasileira, como apontam as narrativas por meio do dialogismo onomástico.

### 3 Considerações finais

Tendo como base os aspectos apresentados até aqui, entendemos o motivo pelo qual as obras de Ana Paula Maia dividem a crítica literária quanto a seu valor estético e por que são foco de análise tanto em artigos acadêmicos quanto em reportagens de jornais. Sobre a crítica, é oportuno trazer afirmação de Ginzburg:

[...] uma obra é relevante porque corresponde a valores de um grupo social específico. O preço pago por trabalhos de crítica que se assumem como associados a uma causa, como o feminismo ou o movimento negro, é o confronto com os interesses hegemônicos (2017, p. 51).

Nessa perspectiva, ambas as narrativas apontam para o distorcido, o animalizado e o desumanizado, revelando o avesso do que deveria ser uma sociedade igualitária. Mostra, com isso, também, que o acesso ao que preconizam os Direitos Humanos não é uma verdade no Brasil.

Podemos, dessa maneira, medir o impacto e a importância das obras da autora, já que engendram narrativas que ambientam em meios periféricos, suburbanos e abjetos, onde os protagonistas são, precisamente, a classe social comumente inferiorizada e excluída das decisões que orientam a distribuição de renda e de oportunidades e, portanto, os destinos dos brasileiros.

Ana Paula Maia faz parte desse quadro de escritores polêmicos e problematizadores que levantam temas peculiares e violentos de modo incomum,

direcionando o leitor para o interior da trama, de modo a envolvê-lo tão profundamente que os acontecimentos, já bastante obscuros, impactem com ainda mais brutalidade. Oxalá o estranhamento provocado por suas obras sirva para que as oportunidades também cruzem o Rebouças.

## Referências

- BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade em Ana Paula Maia. Porto Alegre: **Letras de hoje**, v. 51, nº 4, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26163>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Autêntica, 2013.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do Romance Brasileiro Contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** (26) p. 13-71, 2005. Internet. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077> . Acesso em: 5 jul. 2018.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**. Quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Lícia Soares de. **O realismo pós-metafísico.** Uma sociedade de exclusão no cinema e na literatura brasileiros. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

VELOSO, Tayná L. C. *Os animais como sujeitos de direito frente ao transtorno sexual zoofílico.* **Conteúdo jurídico.** 21 out. 2019. Disponível em:

<https://conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/53655/os-animais-como-sujeitos-de-direito-frente-ao-transtorno-sexual-zoofilico>. Acesso em: 02 set. 2020.

Página | 109

VIEIRA, Antônio. Sermão vigésimo sétimo. In: \_\_\_\_\_. **Sermões.** Problemas sociais e políticos do Brasil. São Paulo: Cultrix, 2006.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, Kathryn. (Org.) **Identidade e diferença.** A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

**THE DISSOCIATION OF THE CHARACTER AND THE NARRATIVE SPACE IN *ENTRE RINHAS DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS* AND *O TRABALHO SUJO DOS OUTROS*, BY ANA PAULA MAIA**

**Abstract**

Recent Brazilian literary production has been characterized by the approach to the theme of urban violence, translated from the articulation of socio-historical perspectives, which are manifested in aesthetic productions. Part of the specialized critic has considered this tendency to be a mere spectacularization of the theme, while another sees it as representing aspects of a reality, which aims to proclaim discouragement in the face of the country's situation. When problematizing these positions, the article analyzes the narratives *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* and *O trabalho sujo dos outros*, by Ana Paula Maia and reflects about violence, identity and the formation of Brazilian society. To this purpose, the text dialogues with different areas, in an interdisciplinary perspective, emphasizing the need to approach different domains, or to eliminate their borders, when there is an intention to understand socio-cultural and aesthetic phenomena. When we take a look at violence in contemporary Brazil, such literary production challenges representations of identity and questions the historical process linked to this context, thus exercising the role of art as a questioning of society.

**Keywords**

*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos. O trabalho sujo dos outros.* Ana Paula Maia. Violence. Contemporary Brazilian literature.

---

Recebido em: 11/04/2019  
Aprovado em: 31/08/2020

# O contraponto existencial entre Leonardo Sciascia e suas personagens Candido e Calogero

Anne Caroline de Moraes Santos<sup>47</sup>

Universidade Federal Fluminense (UFF)

## Resumo

O autor siciliano Leonardo Sciascia é conhecido pelos críticos italianos como aquele que viveu para a sua arte, a literatura, e fez dela uma forma de revelar as agruras vividas pelos italianos do Sul da Itália. Ele mesmo, tendo sido neto e filho de mineradores, viu de perto o que o desejo por poder poderia gerar em um país, ou em uma cidade. Suas narrativas revelam muito de seus conterrâneos como personagens "à espera de um autor"<sup>48</sup> que as transformassem nesses seres que habitam as páginas literárias. Collura, na biografia *Il maestro di Regalpetra*, salienta que seus romances e contos revelam a sua existência. Com base nisso, este artigo tem como objetivo estudar duas grandes personagens sciascianas, Candido, da obra *Candido overro un sogno fatto in Sicilia* (*Candido ou um sonho feito na Sicília*); e Calogero, do conto *L'antimonio* (*O antimônio*), e o contraponto existencial entre elas e o escritor Leonardo Sciascia.

## Palavras-chave

Elementos Autobiográficos. Leonardo Sciascia. A construção da personagem.

---

<sup>47</sup> Professora dos cursos de Direito e de Letras da Universidade Veiga de Almeida (UVA) e de Língua Portuguesa e de Teoria Literária da Faculdade Integrada Hélio Alonso (FACHA). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (2017); Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ (2012).

<sup>48</sup> Na cidade de Racamulto, onde nasceu Sciascia, há uma citação do autor que afirma serem seus conterrâneos personagens à espera de um autor, o que fez o autor siciliano, cuja inspiração para suas personagens adveio da observação de seu próprio povo.

## 1 Introdução

A leitura de dois grandes teóricos italianos estudiosos das obras e da vida do autor siciliano Leonardo Sciascia, Claude Ambroise e Giuseppe Traina, já nos aponta aquilo que estará também na voz de outros críticos italianos que dele se ocuparam e se ocupam, Matteo Collura e Antonio di Grado: os elementos autobiográficos presentes em duas personagens criadas por Leonardo Sciascia: Candido e Calogero.

Claude Ambroise, no artigo *Il libro nel libro (O livro no livro)*, afirma que, apesar de Sciascia não ter sido minerador, seu avô e pai foram, e de nem ter participado da Guerra da Espanha (mas ter presenciado muitos de seus conterrâneos partindo para a guerra), esses são temas que fizeram parte de sua vida e da construção de seu pensamento frente à realidade siciliana e italiana que a ele se apresentava. Ambroise é claro ao tratar da publicação de *L'antimonio* como a busca do autor em "relacionar a mineração siciliana e a guerra da Espanha, duas realidades do seu passado" (AMBROISE, 2011, p.35, tradução nossa). Calogero é o protagonista do conto *L'antimonio*, retirado da obra *Gli zii di Sicilia (Os tios da Sicília)*, publicada em 1958.

Assim como Ambroise, Traina é explícito ao afirmar que *Candido* (1977) se apresenta como um romance rico em elementos autobiográficos. Assim também fez Collura, biógrafo e amigo do autor, ao afirmar ser Candido o *alter ego* de Leonardo Sciascia. Collura (2007, p.155, tradução nossa) é categórico: "nada de sua existência será encontrado fora de seus romances, contos e textos". Candido surge de sua época como político, dos conflitos internos por ele enfrentados; além de retratar seu conflito com seu pai e o abandono afetivo da mãe. Traina (1994, p.29, tradução nossa) ainda aponta o "sofrimento das leituras escolares e o prazer da leitura livre; o fascismo e o estalinismo como problemas permanentes, presentes no embate entre fascistas e antifascistas, católicos e comunistas; a fidelidade juvenil a Gramsci e a impaciência com Marx" como marcas da semelhança entre Sciascia e Candido, além do amor pela França e pela Espanha, do amor à literatura e às simples e velhas coisas.

Para a elaboração de minha tese, cujo título é *O movimento para a formação em Candido e L'antimonio, de Leonardo Sciascia*, fui à Sicília e à cidade-natal do autor, Racalmuto, onde conheci a fundação Leonardo Sciascia, rica em cartas, textos, fotografias e documentos, e também amigos próximos, como o professor Antonio di Grado. Dessa



experiência, decidi escrever esse artigo para tratar do diálogo entre a vida de Sciascia e de suas personagens.

Esse artigo cai, sem dúvida, em umas das grandes questões da Teoria Literária, a relação entre autor e obra. Antoine Compagnon (2010) afirma haver três linhas de entendimento sobre o papel do autor para os estudos literários. A primeira, de cunho historicista e positivista, buscava o sentido dado pelo autor ao texto. Afrânio Coutinho (1968) chama de “biografismo literário” essa tendência de explicar a obra a partir da biografia de seu autor. A segunda linha, que advém do New Criticism, Formalismo e Estruturalismo, vê o texto como o centro dos estudos, e o autor, como afirma Roland Barthes, desaparece na escritura. Uma terceira linha percebe o diálogo entre esses elementos, autor, obra, contexto e leitor. Umberto Eco (1972) é um desses teóricos e críticos que veem o fenômeno literário a partir da tríade autor, obra e leitor, cada um com sua devida importância dentro desse “ato comunicativo”. O autor dá forma à obra que precisa ser interpretada, completada.

Mikhail Bakhtin (1992) aponta-nos a relação entre autor e personagem no processo de criação literária. Por não nascer de suas próprias forças, a personagem é criada pelo autor. Como o autor é um ser de sua época, histórico e temporal, haverá um dialogismo entre criador e criatura; mesmo que ela represente uma negação daquilo que pensa o autor, ele é o ponto de partida. Bakhtin (1992), no entanto, aponta o distanciamento entre autor e personagem como uma forma de o autor não se narrar a partir da personagem. Isso nem sempre ocorre, por isso, muitas obras literárias, explicitamente ou implicitamente, revelam episódios da vida do autor na construção da vida das personagens. É importante salientar que Bakhtin (1992) divide o autor em *pessoa* e *criador*. Esse primeiro é o ser social, já o segundo é o ser que vive na obra, como um traçado, pois é ele quem liga as partes e forma o todo da obra. Pensar nesse *autor-criador* em diálogo com o *autor-pessoa* é o objetivo desse artigo, não para explicar as obras por meio da biografia de Sciascia, mas para analisar como as vozes que viveram e formaram o autor Sciascia podem viver nas vozes que vivem e formam as suas personagens.

Em um muro de sua cidade-natal, como já mencionado, há uma frase de Sciascia que afirma serem os moradores de sua cidade como personagens à espera de um autor, ou seja, suas personagens tinham viva relação com aqueles seres que conviviam com ele e que observava em seu cotidiano. Por isso, seu amigo e biógrafo Matteo Collura afirmou que sua

existência vive em suas obras. Com base nisso, esse artigo almeja tratar desse diálogo autobiográfico entre autor e personagens, da ficcionalização de eventos biográficos nas obras aqui analisadas.

Movidos por essa perspectiva e conscientes da relação entre autor e personagem, uma vez que ele cria sua totalidade, abordaremos nesse artigo as marcas autobiográficas presentes nos protagonistas Candido, da obra *Candido ou um sonho feito na Sicília*, e Calogero, de *O antimônio*.

## **2 Candido como *alter ego* de Sciascia: família, viagem e política**

*Candido ou um sonho feito na Sicília* conta-nos a trajetória do protagonista Candido que nasce em uma gruta, quando seus pais fugiam das metralhadoras inglesas e americanas, no dia em que os Aliados invadiam a Sicília e o fascismo começava sua derrocada. O jovem, desde muito novo, teve problemas com a família, sua mãe o abandonou ainda criança para viver com um americano; seu pai, cheio de rancor, não conseguia ter uma boa convivência com o filho e se suicidara tempos depois. O avô fascista não gostava do neto que, por sua vez, não o admirava em nada, exatamente por ser contra os ideais de Mussolini. Por outro lado, Candido admirava o comunismo pela sua ideia de compartilhamento, divisão, solidariedade e amor. Depois de se frustrar com o Partido Comunista, Candido viajou para a França com sua esposa e lá percebeu que o amor e a liberdade que enxergava no comunismo só era verdadeiro e possível com a arte e a literatura.

A partir desse pequeno esboço da trajetória de Candido, podemos notar quatro pontos principais comuns entre a vida do protagonista e a formação do próprio autor: primeiro, a relação conflituosa de Sciascia com sua família, principalmente com o pai e a mãe; segundo, sua aproximação, quando criança, do fascismo e sua posterior decepção; depois, o mesmo ocorre com o Comunismo, por mais que Sciascia fosse avesso à política, entrou no PC com o intuito de poder fazer algo pela Sicília. Como Candido, também se decepciona com o partido e o abandona. Por último, a viagem à França. Logo após sua saída do PC, nos anos em que escreveu *Candido*, Sciascia estava na França. Foi uma das viagens mais longas do autor; assim como também fez Candido após sua decepção com o partido.

Sciascia teve muitos problemas familiares. Sua mãe, após o nascimento de seu irmão, deixava claro sua predileção pelo filho caçula, tanto que não se opôs a ida de Sciascia para a casa do avô e das tias, sua justificativa foi ter mais espaço para a família, o que excluía Sciascia. São notórios, nas declarações e cartas do autor, poucos comentários sobre a mãe, foram suas tias que tomaram o espaço materno em seu coração. Amava sua tia Concetta. Em *Candido*, a empregada que cuidava da personagem como um filho, mais do que a própria mãe que o abandonara, possuía o mesmo nome, Concetta. Com Candido, não foi diferente, sua mãe, pouco tempo depois do nascimento do menino, interessou-se por um tenente americano e foi com ele para a América, deixando marido e filho sozinhos. O divórcio gerou repulsa entre os dois, principalmente porque o advogado Munafó, pai de Candido, acreditava que o menino era um bastardo, fruto do relacionamento entre sua mulher e o americano. O narrador não planta essa dúvida no leitor, deixa claro que Maria Grazia Munafó conheceu o americano depois do nascimento de Candido.

A empregada Concetta, diferente da tia de Sciascia, inspirava certa repulsa em Candido, por "seu sentimentalismo sufocante do matriarcado italiano" (TRAINA, 1994, p. 29, tradução nossa). Já a mãe, "pertencia à geração de mulheres sicilianas transformadas em mulheres modernas" (TRAINA, 1994, p.29, tradução nossa). Tanto uma como a outra representavam formas de Poder que o jovem Candido tentava manter longe para garantir sua liberdade interior. Traina ressalta que, para Sciascia, o matriarcado era uma forma de Inquisição, e Candido só garante um desenvolvimento pleno e sadio na vida adulta por ter se afastado de ambas as figuras maternas.

Os problemas familiares de Sciascia não terminaram com a rejeição da mãe, mas também de seu pai que não se dava bem com o filho. Eles eram totalmente diferentes: Sciascia, voltado para o teatro, cinema e literatura desde novo; seu pai, minerador, amante da caça, avesso aos estudos. Em virtude disso, o pai criticava-o pelas leituras, por ser tão diferente dele. Viveram afastados. Quem toma o lugar de seu pai é o avô, também Leonardo Sciascia. O autor deixou muito claro em suas cartas e memórias, reveladas pela biografia escrita por Collura, o quanto amava seu avô, o quanto o admirava por ter saído de uma vida miserável e passado a administrador da mina após alguns anos de estudo, por ser honesto e lutar por suas convicções e enfrentar quem quer que seja. O avô de Candido é o oposto do admirável Leonardo Sciascia avô, pois havia servido aos fascistas, admirava o partido de

Mussolini e via o seu fim com tristeza e melancolia. Como Candido nascera exatamente no dia em que os Aliados invadiram a Sicília, seu avô criara certo mal-estar e afastamento do menino.

Candido só encontrou diálogo com o padre Antonio, com quem conversava muito, também adepto das ideologias comunistas, e com quem entrara junto no partido. O padre é de suma importância para a formação do protagonista, pois as conversas, as contradições e discordâncias entre os dois foram importantíssimas para o processo de amadurecimento vivenciado por Candido. Além da empregada e do padre, temos sua mulher Francesca como figura importante na vida amorosa e familiar do protagonista, assim como teve Sciascia na figura de Maria Andronico, esposa apaixonada, amiga, que sabia respeitar o espaço do marido, seu jeito observador e questionador, seus dias e noites dedicados à literatura, como aponta Collura.

O nascimento de Leonardo Sciascia, em 1921, aconteceu um ano antes da Marcha sobre Roma, evento que marcou a ascensão do Partido Nacional Fascista e a nomeação de Benito Mussolini como chefe de governo. Nos anos seguintes à nomeação, Mussolini proibiu todos os partidos políticos e liberdades pessoais, formando, assim, a ditadura fascista.

O fascismo é um tema recorrente nas obras de Sciascia, exatamente por ter participado de sua infância, adolescência e parte da juventude. Sciascia tinha 22 anos quando os Aliados invadiram a Sicília. Quando ainda estava na escola, escutava o professor dizer que "o mundo invejava o fascismo, invejava Mussolini" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.65, tradução nossa). Ouvia também que todos deviam a Mussolini e ao fascismo pela Itália estar bem e organizada. Antes, para o seu professor, com os políticos mafiosos, tudo era violência, confusão e miséria.

Para Collura, esse pensamento se fundamenta no fato de a violência fascista ter sido branda na Sicília; criou-se, então, a ideia de que o fascismo trazia paz e organização à região, se comparado ao quadro de crimes e mortes realizados pelos mafiosos. Sciascia ouviu do monsenhor Giovanni Battista Peruzzo que "Mussolini é um homem mandado pela providência" (COLLURA, 2007, p.65, tradução nossa).

Ainda criança, exatamente por não ver em que realmente consistia o fascismo, Sciascia não possuía ainda juízos de valor sobre o regime. Seu pensamento se alternava entre a aceitação, a admiração e o desprezo. Isso ocorreu primeiro com o que ouvia das tias e das

empregadas contra Mussolini; segundo, com a imposição de se usar camisas negras na escola e uma *balilla* (chapéu negro); depois, com o advento da pena de morte em seu país; com a guerra da Etiópia; e, por último, com a Guerra da Espanha.

Sciascia era muito novo quando começou a ouvir falar do fascismo. As primeiras impressões foram negativas da família, principalmente das mulheres e depois na escola quando se via obrigado a usar roupas e chapéu negros (Sciascia odiava desde criança usar qualquer utensílio na cabeça), além de marchar com um fuzil de madeira nas mãos. Ele não se conformava com aquelas imposições, ficava entediado com aquela marcha. Tudo isso entrava em contradição com o que ouvia do professor em favor do fascismo e se questionava: como o fascismo poderia ser ao mesmo tempo bom e justo e nos obrigar a marchar e andar de preto? Seu tio conseguiu uma permissão para que Sciascia não precisasse se vestir de preto e marchar com os outros. Com esse acontecimento, o menino parou de pensar em Mussolini e em seu partido. Ele só volta a fazer isso quando se começa a falar em pena de morte na Itália.

Sobre a pena de morte, Sciascia (*apud* COLLURA 2007, p.78, tradução nossa) acreditava que o cárcere era a punição máxima que um homem poderia receber: "Sentenciar a morte assim friamente, em uma mesa, por meio da escrita [...], era algo que me inquietava, aquilo era para mim um verdadeiro trauma, era a morte a partir da escrita". O escritor amava a escrita e não aceitava que ela pudesse ser benigna, que pudesse ser usada a não ser para o bem.

Na obra *Porte aperte* (1987), Sciascia produz um livro manifesto contra a pena de morte. Quando o escritor e jornalista italiano Guido Piovene afirma que era a favor da pena de morte, Sciascia diz: "como um homem que sempre apreciei como escritor, pode dizer algo tão atroz? Como podia concordar com um instinto que todo ser humano que se diz civil deveria sufocar?" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p 79, tradução nossa). Antes do fascismo, não existia a pena de morte. Tal fato fez com que Sciascia visse de outra forma esse regime, percebesse sua força contra a liberdade e contra a dignidade. Conforme Collura (2007, p.79, tradução nossa), o ódio que se Sciascia construiu sobre o fascismo veio de um "processo lento e contraditório".

A guerra da Etiópia, por outro lado, suscitou em Sciascia um "patriotismo e uma momentânea aceitação do fascismo" (COLLURA, 2007, p.79, tradução nossa). Essa ideia,

afirma o próprio autor, veio de um estado de ânimo que via uma Itália condenada economicamente, assediada por outros países imperialistas, não menos colonialistas. Sciascia explica: "creio que agia em mim a respeito da guerra uma espécie de instinto de classe, o sentir-me parte de um povo pobre que os povos ricos queriam sufocar" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.79, tradução nossa).

Com a Guerra de Espanha, Sciascia passou a detestar o fascismo e, principalmente, Mussolini, que mandava italianos mortos de fome para morrer na guerra em outro país. Muitos iam porque o governo não conseguia lhes proporcionar uma vida digna e a guerra era vista como uma oportunidade de conseguir o básico para a família. O ódio pelo fascismo, a partir daí, só crescia mais: "e a pensar que existiam camponeses e artesãos da minha cidade, de cada parte da Itália, que morreriam pelo fascismo, me sentia cheio de ódio. Eles andavam pela fome. Conhecia-os. Não havia trabalho e o *duce* oferecia a eles o trabalho da guerra..." (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.97, tradução nossa).

Calogero, protagonista de *L'antimonio*, assim como Sciascia jovem, só sabia do fascismo pelo que lia nos jornais, sendo Mussolini o herói que havia transformado a Itália em um Império: "Mussolini fazia discursos que era uma delícia escutar" (SCIASCIA, 2009, p.186, tradução nossa). Com a experiência da guerra, ele passa a ter o mesmo entendimento que Sciascia sobre levar homens miseráveis para morrer numa guerra que eles nem ao menos entendiam o significado, apenas por necessidade.

A época em que viveu em Caltanissetta foi realmente um marco na vida do autor. Nesse momento, conhece Gino Cortese, um antifascista, que será retratado na obra *Le parrocchie di Regalpetra*, como C. Conhece-o na escola, não sabe bem como; mas achava o rapaz inteligente, de discurso preciso. Cortese começa a falar sobre suas atividades antifascistas. Sciascia é influenciado por outros seguidores do antifascismo, o professor Calogero Bonavia é um deles. O irmão de Sciascia não concordava com seus ideais e de seus amigos, era a favor do fascismo e achava que todos eles eram loucos.

Nessa época de busca pelo conhecimento sobre política, Sciascia lê sua primeira obra política: *O capital*, de Marx. Essa leitura o entediou. Assim como entediou Sciascia, como afirma Collura, entediou também Candido. Sua aproximação com o comunismo não ocorreu pela leitura de Marx, ele afirma muito claramente isso no romance, mas pela ideia de divisão e de compartilhamento trazida pela organização. O comunismo era

algo simples "como sentir sede e querer beber" (SCIASCIA, 1977, p.73, tradução nossa) e não tinha a ver com as teorias lidas por ele. O comunismo para Candido tinha a ver com amor e não se aprende nos livros a amar.

Candido, ao contrário de Sciascia, nasceu no momento em que o fascismo estava em declínio, no exato instante em que a Itália começava a ser atacada pelos Aliados. Esse acontecimento foi o marco zero de sua vida. Seu nome, caso tivesse nascido antes daquele dia, seria Bruno, nome do filho de Mussolini; recebeu o nome Candido por representar uma nova fase, um papel em branco à espera das próximas linhas a serem escritas. Seu avô era apaixonado pelo fascismo e vivia amargurado com a sua queda. Já Candido, detestava aqueles ideais racistas, injustos e violentos. O comunismo se apresentava para ele como o oposto a tudo aquilo, como a forma de recuperar a justiça e a igualdade em seu país.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália, em 2 de junho de 1946, tornou-se uma república. Este foi também o momento em que as mulheres italianas tiveram direito ao voto. O medo de uma possível tomada comunista fez com que os italianos, em sua maioria, votassem nos democratas-cristãos. Até 1960, com o Plano Marshall, o país cresceu economicamente. A partir dos anos 60, iniciou-se o período chamado "Anos de Chumbo", momento de crise econômica, de conflitos sociais e de massacres terroristas por grupos extremistas opostos, com o suposto envolvimento da inteligência dos Estados Unidos. Esses massacres resultaram no sequestro e assassinato do líder dos democratas-cristãos Aldo Moro. Nos anos 70 e 80, o quadro só piorava, a máfia siciliana matava cada vez mais advogados, juízes, generais e, em virtude disso, acreditava-se em uma coligação entre o grupo mafioso siciliano *Cosa Nostra* e os extremistas.

Em 1948, Sciascia tornou-se empregado do Consórcio Agrário de Racamulto. É com essa experiência que percebe como a justiça não era igual para todos. Ele observou que as coisas escritas podem mostrar a verdade como podem também escondê-la. Em virtude disso, era contra as idealizações, a unicidade política, as imposições das classes dominantes: a sua vida intelectual será uma ininterrupta briga com as duas 'igrejas', para ele, mentirosas: isto é, contra o partido que mais traiu os princípios e os ideais cristãos, a Democracia Cristã (DC), e aquele que mais traiu os princípios e os ideais de liberdade, o Partido Comunista Italiano (PCI).

Para ele, ambos os partidos utilizavam do princípio religioso e outro de liberdade para corromper, roubar e enganar. O primeiro partido é citado em alguns romances - em *Ciascuno il suo*, o padre corrupto e assassino é da DC. Já o segundo, está na obra *Candido: ovvero un sognofatto in Sicilia*. Candido se decepciona com o PCI ao perceber que os seus princípios não estavam relacionados à igualdade e à liberdade, mas à luxúria, à corrupção e à desigualdade. A desilusão política de Candido, sem dúvida, representa a desilusão política do autor, o que já evidencia a ligação autobiográfica entre as desilusões presentes na formação do autor e as desilusões sentidas pelas personagens: em *Candido*, a decepção com o partido; em *Calogero*, com a guerra.

O envolvimento de Sciascia com a política deu-se de forma mais intensa nos anos 70, até então, sempre recusou fazer parte de qualquer partido. Naquela época, discutia-se muito sobre o divórcio. Vale comentar o posicionamento do secretário do partido democrata-cristão Amintore Fanfani de que, se o divórcio fosse aceito, daqui a pouco o casamento entre homossexuais também o seria e que "sua mulher daqui a algum tempo o abandonará para ficar com uma menininha" (COLLURA, 2007, p.234, tradução nossa). O discurso de proteção à família tradicional era comum naquele período e se repete até hoje com relação aos casamentos entre pessoas do mesmo sexo.

Quando o divórcio é aprovado, Sciascia se sente encorajado, feliz com aquele ganho de liberdade. Nesse momento, o secretário do Partido Comunista Italiano siciliano convidou-o para se candidatar ao conselho municipal de Palermo. Depois de um mês de insistência, ele aceitou. As eleições ocorreram em 1975.

Em seu primeiro discurso, questionou uma tradição na Itália que via o escritor como um ser inatingível; na realidade, é um frágil e precioso imbecil. Afirmou odiar a frase "mas o que fez fazer parte disso?". Sua resposta: "ninguém, eu quis fazer parte disso"; "não temos nenhum interesse particular, nenhuma ambição particular e mesmo assim a fizemos. As coisas civis, os gestos civis se fazem quando nenhum interesse particular e pessoal, nenhuma ambição nos leva a fazê-la..." (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.237). Ninguém entendia a entrada de um escritor combatente das injustiças, da corrupção e da máfia na política.

Dinheiro? Ninguém podia acusá-lo de qualquer interesse financeiro nessa decisão, pois recusou o valor de cinco milhões da Editora Mondadori pelos direitos de seus



livros. Sua resposta foi *não*, "o que ganho basta", disse o autor. Por essa recusa, Collura (2007, p.274, tradução nossa) vai chamá-lo de "um 'cândido', escritor não catalogável". Candido, no romance, quis doar suas terras para o partido comunista construir um hospital, era um sujeito sem interesses econômicos, o que o assemelha aos ideais de Sciascia. Da mesma forma, Calogero, que se envergonha da pensão que ganhava após voltar mutilado da guerra.

Sobre a direita e a esquerda, ele confessou que o fato de ter sido sempre mais criticado pela esquerda do que pela direita mostra que "as diferenças de ideais são sempre mais duras entre os mais próximos do que entre os mais distantes". O fato de o PCI tê-lo chamado para fazer parte de sua lista, significava para o autor que "eles são um partido diferente, diferente da imagem construída no passado; diferente, sobretudo, da imagem que obstinadamente seus adversários fazem dele..." (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.238, tradução nossa). Fernando Gioviale, escritor e professor, afirma que Sciascia aproximou-se do PCI por acreditar em uma evolução comunista que superasse os ideais clericais e fascistas, além de auxiliar o país a provocar reais mudanças sociais em uma Sicília pobre, analfabeta, sufocada e miserável.

O Partido Comunista, com a presença de intelectuais como Sciascia, conseguiu mais cadeiras e mais respeito na Câmara. Sciascia via o partido como forma de diminuir o poder dos Democratas-Cristãos, a quem sempre lançou sérias acusações. O que ocorreu foi o contrário. Com mais poder, o PCI resolveu aderir aos ideais do DC, o que afastou por completo o escritor.

Collura (2007, p. 240, tradução nossa) questiona: "será que mudou mesmo?". Um ano e meio depois, Sciascia abandonou o partido definitivamente. Vale ressaltar mais uma vez que ele escreve Candido logo após esse episódio. Ele afirmou que, quando o PCI resolve fazer qualquer coisa junto com a DC, isso significa um verdadeiro desencontro. A sua candidatura almejava obter força municipal para fazer mudança, pois isso poderia ter consequências nacionais e se colocavam em polo oposto a qualquer decisão tomada pela DC. Porém, quando o conselho municipal foi assediado, o PCI resolveu fazer força de confronto em união com o DC. Não era algo coerente.

Depois desse episódio de união entre democratas e comunistas, os problemas enfrentados pela cidade não mudavam, o saneamento era tratado de forma incompreensível;

os problemas graves da água eram pouco discutidos. Então, para ele, essa união não lhe serviria para nada. Pelo contrário, essa união significava algo preocupante, a não existência de uma oposição. Resolveu sair, e foi sem desentendimentos. O desentendimento só ocorreu depois. Ele escreve um livro, libertador para ele e terrível para os comunistas, esse livro será *Candido*. Compreender a relação política de Sciascia com o partido comunista é, portanto, de vital importância para a leitura e análise de *Candido*.

Depois do rompimento, larga-se em uma grande solidão, pois muitos de seus amigos não aceitavam a posição de "sem política" tomada pelo siciliano. Italo Calvino foi um deles.

Antes de publicar *Il contesto*, era considerado um escritor bom e corajoso pelo PCI. Quando entrou na lista dos comunistas, era visto como grande escritor; quando saiu do partido, era visto como vilão. Nesse momento, percebeu ter perdido leitores de esquerda e ganhado leitores de direita. Collura declara que Sciascia, como Borges, Stendhal e Savinio, são daqueles escritores que escolhem leitores, afastando outros.

Podemos afirmar que Sciascia não foi um comunista e Emmanuele Macaluso, seu amigo, afirma isso na obra *Sciascia e os comunistas*. Sciascia não falava de Marx nem de Engels, nem defendia ideologias marxistas. Seu compromisso era com a verdade, com a justiça e com uma política que servisse bem ao povo e ao país. A relação que teve com o Partido Comunista foi acreditar que ele poderia ser uma forte oposição aos desmandos e injustiças do partido Democrata-Cristão que ele tanto repudiava. Com a união entre os dois, ele vê o Partido Comunista Italiano como um espelho do Partido Democrata-Cristão. Resolve sair.

Poucos anos depois, outros partidos o cortejaram e ele negou todas as vezes, exceto quando o pediu Marco Pannella, líder radical. Pannella o propôs algo que nenhum outro partido fez: seriam eles do partido a aderir aos ideais de Sciascia e não o contrário. O escritor se torna, nesse momento, candidato na lista dos radicais para as eleições nacionais e europeias de 3 a 10 de junho de 1979. A filha tenta convencer o pai a desistir, mas em vão. Sciascia explica a sua decisão:

enquanto Panella falava, eu pensava no diálogo por telefone entre Pasternak e Stalin para resolver a questão de Mandelstam, poeta que havia sido capturado. E uma noite toca o telefone. Pasternack atende e era Stalin. Falam sobre Mandelstam muito duramente da parte de Sciascia e depois, em um certo momento, Pasternack

diz: "Poderíamos nos encontrar". E para quê?, pergunta Stálin. "Mas", disse Pasternak, 'para falar da vida e da morte', e nesse momento percebe a ligação sendo interrompida. Stálin não queria falar da vida e da morte, isso é claro. Eu, no entanto, penso que seja necessário falar da vida e da morte neste país. E era justo que a pessoa a falar fosse eu, escritor de páginas que são muito próximas à ação, ao seu limite. Por isso a tentação de entrar na ação direta para mim é forte. (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.276, tradução nossa)

Por conceber a literatura como forma de ação, de construir personagens que são 'testemunhas do real' e tentam passar esse testemunho ao leitor, de fazê-lo ver, aproximar-se da verdade, Sciascia se movimentava a participar ativamente da política, agir como Sciascia-político.

O pintor italiano Renato Guttuso critica o posicionamento radical de Sciascia, e Collura diz que Sciascia estava disposto a sacrificar suas amizades pela busca à verdade.

Quanto ao político Giulio Andreotti, Sciascia o odiava "pelo seu maquiavelismo paranoico, pelo seu cinismo que herdou da cúria romana, o mesmo cinismo representado pelos sonetos de Belli e dos personagens de Alberto Sordi, pela miopia para o bem e a 'presbiopia' para o mal" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.278). Para ele, no governo de Andreotti, a corrupção italiana alcançou o seu máximo.

Nessas eleições, em 1979, Sciascia é eleito e vai a Roma. Fica fatigado com a fama, jornalistas querendo entrevistá-lo. Em seu primeiro discurso, fala da má administração do governo de seu país, considerado por ele fácil de se governar, com um povo paciente e resignado; afinal, como estão as estradas, os hospitais e toda a Itália, só podemos estar falando de um povo assim. Foi nesse período que entrou no inquérito sobre o caso Moro. No inquérito, nota o silêncio, as palavras para o despistar, as omissões, as nefastas consequências da falta de coordenação da polícia, em virtude da luta pelo poder.

Sciascia começou a investigar a possível ligação entre o terrorismo italiano com agências internacionais. Pergunta para Andreotti, presidente do Conselho, se ele ouviu falar sobre e ele diz *não*. Sciascia, muito irritado, questiona-o, afirmando que Enrico Berlinguer, secretário do PCI, em um encontro particular com Sciascia, disse temer essa coligação. Berlinguer acusa Sciascia de difamação, chamando como testemunha Guttuso que havia presenciado o encontro dos dois. Guttuso, que havia acabado de ser reeleito senador comunista, desmente-o. Depois de um ano, aquela acusação foi arquivada. Tudo ocorreu sem que Sciascia tivesse sido ouvido pelos magistrados. Foi um caso de injustiça. Para ele, a

"justiça era condicionada pelo poder", afirma Collura. Sciascia e Guttuso nunca mais se falaram.

Outro caso de injustiça dentro da política relaciona-se à carta enviada ao presidente italiano Sandro Pertini para tratar da prisão injusta de conhecidos seus, acusados de envolvimento com a máfia. O presidente não responde e Sciascia, mais uma vez, confirma que "democracia, liberdade e justiça se tornaram simples nomes" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.326, tradução nossa).

Assim como ocorreu com Sciascia, *Candido* representa a desilusão política do protagonista com o partido comunista. Em passagem da obra, *Candido* não entendia porque o secretário do partido, em suas férias, não ia à Rússia e sim à França. O estilo de vida daquele sujeito não condizia com o que pregava a ideologia comunista. A tentativa de doação de um terreno seu para a construção de um hospital e a negativa do partido, por achar que o imóvel, se vendido, daria mais frutos ao partido, ou ao bolso dos que o comandavam, também foi uma desilusão para *Candido*. Essas contradições, entre outras vivenciadas dentro do partido, fizeram com que o jovem se afastasse da política e resolvesse viajar para a França. Lá, assim como percebeu Sciascia, *Candido* foi iluminado, descobriu algo que deu sentido às suas inquietações.

### **3 A viagem à França**

Apesar de ter passado quase toda sua vida na Sicília, Sciascia fez algumas viagens. Em 1955, foi a primeira vez que esteve em Paris. Lá, encontrou um monumento de Diderot em sua cidade natal, Bersançon, e diz: "quase sempre odeio os monumentos, mas este de Diderot na praça de Langres me chega como um belíssimo encontro." (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.142). No final de *Candido*, há um encontro entre *Candido* e um monumento de Voltaire, e também o protagonista se sente maravilhado. Sciascia viveu entre 1977 e 1979, em Paris, época em que escreve *Candido*. Mesmo apreciando Paris, nunca quis sair de sua terra natal.

Paris representava a terra do amor, da arte, do mistério, dos mitos, da literatura, única esperança de liberdade e leveza ainda possíveis, revela-nos Candido. Sciascia escreve Candido como forma de reescrever *Candide* de Voltaire, maneira de confrontar o padre Don Gaetano de sua obra *Todo modo*, que afirmara serem todas as obras possíveis de reescritas, exceto *Candide*.

A escolha do título *Candido ou um sonho feito na Sicília* nos revela que, por mais que a personagem, e também Sciascia, se afastassem da Sicília, isso não ocorria por completo. Era como se não conseguissem se afastar totalmente da Sicília, visto serem dois indivíduos ligados à terra, a seus lugares de origem, o que mais uma vez nos revela como a narrativa sciasciana liga-se à existência do escritor em seu país, e suas obras como forma de revelar problemas de diferentes ordens vividos pelos italianos do século XX.

Voltaire era um de seus escritores preferidos e não só reescreveu a obra do iluminista, mas o citou em seu romance, mencionou-o em alguns momentos, retirou trechos de *Candide* e mesclou com as de *Candido*, em uma interação magnífica. Para fechar o romance, ainda pôs seu protagonista diante de uma estátua de Voltaire.

#### **4 As minas de enxofre e a guerra de Espanha em *L'antimonio***

Por mais de dois séculos, a Sicília teve o monopólio natural do enxofre; em prol disso, Sciascia sentencia: "exceto por Tomasi de Lampedusa, todos os escritores da Sicília ocidental provêm diretamente do mundo do minério" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.47, tradução nossa). Em detrimento disso, a relação do siciliano com a mineração era muito forte, a maior parte das famílias havia passado pelo minério; com a família de Sciascia, não fora diferente. Além de seu avô, seu pai e seu irmão trabalharam com o enxofre. As narrativas das desgraças, da exploração e da rotina cruel e desumana eram presentes na vida do escritor. Seu avô contava-lhe histórias sobre trabalhadores que morreram soterrados, asfixiados, afogados e envenenados nas minas. Leonardo Sciascia avô entrara na mineração com nove anos, ficando até o final de seus dias.

O crítico Claude Ambroise afirma que, para compreender Sciascia, era necessário partir dos minérios de enxofre. O próprio Sciascia revela:

a mineração representou uma grande abertura de mundo, uma grande ocasião de tomada de consciência para os sicilianos. Naquele universo fechado, [...] o minerador entrou como um personagem demoníaco: era um homem diferente [...]

que arriscava a vida todo dia, que amava embebedar-se, comer bem e iniciar brigas; que gastava tudo o que ganhava; e que introduziu brutalmente uma nova forma de ver a vida. (AMBROISE, 1990, p.47, tradução nossa)

As observações de Sciascia o fizeram perceber que o fato de terem a vida por um fio havia modificado o sentido dado pelos mineradores ao tempo. Não se preocupavam com o futuro, pois era incerto; preocupavam-se apenas com o presente. Desse imaginário, Sciascia criou outros vários em suas obras, muitas foram as personagens que ali circulavam. Em *La Corda Pazza* (1970), por exemplo, há um capítulo dedicado ao minério de enxofre.

No conto *L'antimonio* (1958), as minas de enxofre fazem parte de sua composição espacial, pois o protagonista Calogero, no início da narrativa, quase morre envenenado e queimado na mina em que trabalhava. O pai de Calogero, inclusive, havia morrido queimado na mina. Essa palavra *antimônio* refere-se a um semi-metal que se parece com os metais no aspecto e nas propriedades físicas, mas quimicamente não possui o mesmo comportamento. O antimônio ocorre junto com o enxofre e isso explica a relação com as minas mencionadas por Sciascia. Após sua quase morte, Calogero resolve abandonar aquele trabalho e, sem outras oportunidades e precisando sustentar sua família, resolve candidatar-se para lutar na Guerra de Espanha. As propagandas de sucesso dessa guerra eram comuns na Sicília e o protagonista sai de seu país com uma ideia do que fosse o fascismo e Mussolini. Depois da experiência da guerra, sua opinião muda.

A Guerra Civil Espanhola, sucedida entre 1936 e 1939, é considerada um dos conflitos mais dramáticos pré-Segunda Guerra Mundial. A guerra aconteceu entre os grupos de esquerda e sindicatos, que defendiam a democracia, e as forças fascistas e nacionalistas, ligadas à Igreja, Exército e proprietários de terra. Estas instituições tradicionais desejavam afastar a Espanha do comunismo, resgatando valores tradicionais como o catolicismo e o autoritarismo. Para tanto, era necessário derrubar a República.

O sucesso de Hitler na Alemanha e de Mussolini na Itália encorajou os grupos fascistas espanhóis a conspirar contra o governo e, assim, derrubar a República e instituir suas ideias. Em julho de 1936, o general Francisco Franco lançou o seu exército contra o governo. No conto de Sciascia, Calogero menciona datas de batalhas e de acontecimentos históricos como se realmente os tivesse vivenciado. Na guerra, vê a crueldade de Franco, a quantidade de prisioneiros fuzilados, a barbárie de um confronto entre civis, muitos camponeses e mineradores pobres como eles, e os soldados de Franco, sendo que Calogero

se via lutando contra sua própria classe. As incoerências políticas e a brutalidade vista e vivida na carne são elementos centrais para o processo de amadurecimento do protagonista.

Nesse momento, a Espanha ficou dividida em áreas republicanas e áreas nacionalistas. O poder do exército de Franco auxiliou o desfecho da guerra, com a tomada de todo o país e o início do regime totalitarista, chamado de Franquismo, que durou até 1975. Para conseguir tal feito, Franco obteve ajuda militar de nazistas e fascistas, o que está atrelado ao envio de pobres italianos do Sul da Itália para combater na Espanha em troca de comida. Ao final da guerra, havia entre 330 e 405 mil mortos.

A Guerra da Espanha abriu os olhos de Sciascia e tornou definitiva a sua aversão pelo fascismo. O mesmo acontece com Calogero, o que explica a afirmação de teóricos italianos, como Traina e Ambroise, de identificarem elementos autobiográficos entre o protagonista e Sciascia.

Quando começa a carnificina entre irmãos, entre filhos da mesma terra, Sciascia estava em Caltanissetta, estudante empenhado politicamente. Fora, por isso, recrutado com outros amigos pelas ideias consideradas comunistas e considerado ativista clandestino do antifascismo.

A guerra da Espanha modificou Sciascia, ele próprio afirma: "e tinha a Espanha. E os olhos começaram a abrir. Mas o mundo era um túnel escuro onde os homens enfileiravam suas consciências. Não todos, porém, e a **luz** podia chegar de qualquer coisa, de qualquer experiência" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.97, grifo nosso). Do mesmo modo, também Calogero mudou e tomou consciência disso e de como o homem pode mudar seu olhar para si e para o mundo a partir de diferentes experiências. Isso é notório quando Calogero afirma que todas as coisas são como livros, basta querer abri-las e lê-las rumo à mudança; para tanto, o homem precisava movimentar-se na busca pela mudança.

Essas palavras de Sciascia dentro e fora da obra remetem à formação, a esse conceito em que a consciência recebe uma luz (a verdade, a razão) a partir de qualquer experiência do inesperado, do cotidiano. Ele usa a palavra **luz**. É uma palavra comum nos romances de formação, essa transformação, esse novo olhar, essa nova consciência que muda a personagem, que a transforma. É como se naquele momento de luz, saísse da caverna<sup>49</sup> e

---

<sup>49</sup>Aqui fazemos menção à alegoria da caverna de Platão, momento em que o homem deixa de ver as sombras das coisas e passa a enxergar a verdade, bastava sair da caverna. A formação seria o sair da caverna; o impulso do homem de sair da caverna e se deparar com a verdade. Vale lembrar quanto a palavra verdade é

pudesse ver com seus próprios olhos a verdade. O distanciamento de um lugar, de alguém, traz outro olhar sobre a coisa em si; sobre si próprio; uma relação com o passado que leva a outras percepções da mesma coisa, que não é a mesma, já modificada. No caso em tela, falamos da formação do próprio autor. O melhor observatório das coisas sicilianas, para Sciascia, continuava a ser a sua própria cidade, Racamulto, até mesmo se dela estivesse longe.

No conto *L'antimonio*, Sciascia fala sobre a guerra da Espanha; sobre aqueles que morriam na guerra para não morrer de fome na Itália. O escritor considerava Mussolini um mentiroso, quando, em rede nacional, o ditador declarou que havia chegado um momento feliz da história da Sicília. Sciascia retrucou: "como feliz, enviando homens com fome para morrer na Espanha?" (SCIASCIA *apud* COLLURA, 2007, p.97, tradução nossa). Assim também está em inúmeras passagens do conto, quando os interesses de Mussolini com aquela participação na Guerra Civil Espanhola são questionados, como na seguinte fala de Calogero: "Mussolini não seria perdoado de forma alguma por muitas coisas, mas sem dúvida uma delas seria ter levado camponeses e mineradores famintos para morrer na guerra". Em outra passagem, a personagem Ventura, de maneira irônica, responde, como se fosse Mussolini, à fala louvatória de um soldado sobre o *duce*: "bravo, continue a trabalhar nessa pequena guerra; eu estou preparando outra, talvez maior" (SCIASCIA, 2009, p.226, tradução nossa).

#### 4 Conclusão

Como apresentamos nesse artigo, tanto em *Candido* quanto em *O antimônio*, temos, na construção do enredo e das personagens, experiências, observações e fatos históricos vividos e/ou observados por Leonardo Sciascia. O próprio autor deixou muito claro seu compromisso com as angústias de seu povo; e fazia de sua arte literária uma forma de revelá-los. Ler Sciascia é perceber o quanto as injustiças e as mentiras de grandes instituições o inquietavam e o faziam mover sua máquina de escrever para revelá-las ao mundo.

---

repetida por Sciascia. A personagem *Candido*, inclusive, nasce em uma caverna. Acreditamos que essa escolha esteja relacionada à alegoria platônica.



Sciascia, movido pelo empenho em revelar a verdade ao seu leitor, constrói cenários em que é notória a semelhança com pessoas, instituições, lugares, crenças, ideologias de sua época. Tendo o leitor consciência disso, saberá que essa semelhança era a forma de transformar seu leitor em testemunha daquilo que realmente acontecia em sua cidade, região ou país, por isso a importância de tratarmos sobre esse contraponto nesse artigo.

## Referências

AMBROISE, Claude. **Invito alla lettura di Sciascia**. Milano: Mursia, 1974.

\_\_\_\_\_. **Il libro nel libro**. IN: FONDAZIONE Leonardo Sciascia. **La Sicilia, il suo cuore**: omaggio a Leonardo Sciascia. Palermo: Kalós, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COLLURA, Matteo. **Il maestro di Regalpetra: vita di Leonardo Sciascia**. Milano: TEA, 2007.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 107-111.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

DI GRADO, Antonio (org). **Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani**. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2000.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

SCIASCIA, L. **Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia**. Torino: Einaudi, 1977.

\_\_\_\_\_. **Gli zii di Sicilia**. Milano: Adelphi, 2009.

\_\_\_\_\_. **A ciascuno il suo**. Milano: Adelphi, 2000.

\_\_\_\_\_. **Le parrocchie di Regalpetra**. Milano: Adelphi, 1991.

TRAINA, Giuseppe. **La soluzione del Cruciverba**. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 1994.

VOLTAIRE. **Cândido ou o Otimismo**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

## THE EXISTENTIAL COUNTERPOINT BETWEEN LEONARDO SCIASCIA AND HIS CHARACTERS CANDIDO AND CALOGERO

### **Abstract**

The sicilian author Leonardo Sciascia is known by the italian critics as the man who lives for his art: the literature. He made it a way to revel struggles faced by Southern Italians. He himself, a miners's son an grandson, witnessed what thirst of power could do to a country, a city. His narratives tell us about his fellow countrymen as characters "awaiting for an author" who could make them alive o literary pages. In the biography *Il Maestro de Regalpetra*, Collura wrote that his romances and tales show his existence. Based on it, this article aims to study two major Sciascian characters: Candido, from *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*; and Calogero, from *L'antimonio*, focusing the existencial counterpoint between them and the writer Leonardo Sciascia.

### **Keywords**

Biographyc approaches. Leonardo Sciascia. Character construction.

---

Recebido em: 25/03/2019  
Aprovado em: 11/09/2020

# Ruínas tropicais: pervivência da *Tropicália no filme Durval* *Discos*

Página | 131

Lucas de Sousa Serafim<sup>50</sup>

Carolina da Nova Cruz<sup>51</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

## Resumo

O artigo pretende investigar as repercussões do movimento Tropicália (1967-69) no Brasil dos anos 1990 em diálogo com a atualidade, através da aproximação de textos teóricos e obras de arte tropicalistas com o filme *Durval Discos* (2002) de Anna Muylaert, com destaque para a trilha sonora. O filme se passa numa loja de discos em São Paulo, em que o advento do CD torna a venda de LPs um ato obsoleto e restrito a uma esfera limitada de colecionadores nostálgicos. A trilha sonora, povoada pelas faixas intensas que remetem à Tropicália, contrasta, a princípio, com o espaço privado acanhado da loja de Durval e com a vida pacata dos personagens, à parte da metrópole turbulenta. A partir disso, o trabalho procura examinar diferenças dos contextos culturais da década de 60 para os anos 1990 que, no primeiro momento, foram palco para a criação de determinadas manifestações artísticas e, décadas depois, põem em jogo, através da arte cinematográfica, a permanência de ruínas tropicais: estilhaços de experiências que conservam a potência negativa de questionamento e transformação do presente.

## Palavras-chave

Tropicália. Cinema. *Durval Discos*. Ruína.

---

<sup>50</sup> Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020).

<sup>51</sup> Aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) no nível de mestrado. Possui bacharelado em Letras português pela mesma instituição.

*É como se a um cavalheiro de cartola, que insistisse em sua superioridade moral, respondessem que hoje ninguém usa mais chapéu.*  
(Roberto Schwarz)

Caetano Veloso, quando levado a justificar seu romance-relato sobre a Tropicália, lançado em 1997, sugere que esse período poderia ser considerado remoto ou datado apenas por covardia, por aqueles que temem os conflitos que foram trazidos à tona na década de 1960 e que espreitam enquanto urgência estética e política latente na atualidade (VELOSO, 1997, p. 15). A escrita de Caetano, em *Verdade Tropical*, procura recuperar as tensões e riscos do movimento, através de narrativas que tornam, mais uma vez, presentes os contextos onde resistiam os principais personagens do Tropicália, de maneira a construir uma espécie de testemunho-interrogação sobre o final do século XX e as perspectivas futuras.

*Durval Discos*, filme de Anna Muylaert lançado seis anos depois de *Verdade Tropical*, parece compartilhar tais inquietações; mas colocando-as em jogo através de um procedimento distinto. O modo como as questões da Tropicália permanece – e atravessa o tempo presente – é encenado num ambiente privado, ainda que esteja no espaço imenso da metrópole em final do século (1995), onde o movimento cultural da década de 1960 ressoa, a princípio, enquanto produto e eco, enclausurado numa pequena loja de discos no centro da cidade.

A sequência que apresenta os letreiros – logo após um plano inicial que ilumina um ambiente rural espaçoso e amplo, com cavalos correndo – inscreve a produção cinematográfica de *Durval Discos* no âmago da cidade de São Paulo. Os nomes dos atores, produtores e técnicos são inseridos em placas de trânsito, anúncios publicitários, cardápios de padaria e panfletos caídos em meio ao enorme amontoado de informações, ilustrações e fragmentos urbanos que compõem um passeio pela cidade. O centro de São Paulo, tal como é mostrado na sequência inicial de *Durval Discos*, remete à caracterização construída por Flora Süssekind em relação aos anos que sucederam o golpe de 1964 e tornaram-se ambiente da Tropicália:

Tudo sob a perspectiva por vezes panorâmica, por vezes perigosamente próxima, de um olho-câmera, de um movimento narrativo em fuga, violento, sem fim. E marcado pelo rastro exasperado da modernização perversa, do crescimento urbano desordenado e espetacularizado e da brutalização da política que caracterizaram a vida brasileira pós-golpe militar de 1964 (SÜSSEKIND, 2007, p. 32)

A trilha sonora desta cena é *Mestre Jonas*, cuja letra desloca a narrativa bíblica<sup>52</sup> de Jonas para a história de um homem que decide morar no interior de uma baleia, “por vontade própria” (SÁ, RODRIX E GUARABYRA, 1973). Conforme a letra da canção, dentro da baleia a vida é mais fácil, a tempestade fica de fora, nada parece perturbar o silêncio e a paz; Jonas, entretanto, assinou um papel que o manteria preso na baleia, até o fim da vida. Entoadada numa alegria irônica, a música contrasta com as imagens urbanas dinâmicas, violentas e poluídas, até que a câmera chega na loja “Durval Discos”, onde permanecerá a maior parte do tempo. A loja é mostrada de fora, então Durval e seus discos aparecem pela primeira vez, através da vitrine gradeada. Chega-se, por fim, ao interior da loja, um oásis colorido de discos empilhados, onde um cliente entra para comprar um CD e sai sem encontrar o que buscava.

A partir daí, somos levados a conhecer a rotina pacata de Durval e sua mãe, donos de uma loja de discos num espaço-tempo em que a maior parte dos clientes procuram CDs. A vida dos comerciantes que não vendem é captada por longas tomadas e câmeras predominantemente estáticas, ambientes concretos apreendidos na totalidade dos espaços, na medida em que as pessoas são colocadas pelo enquadramento como objetos entre objetos, incorporados nas cenas das coisas. Há uma continuidade monótona nos planos, reforçada por poucos *closes*. Tais imagens, entretanto, contrastam e conversam com as faixas que ecoam no interior da loja, que sempre mantém um disco girando na vitrola. Os discos, produtos ociosos, conservam na relação com os personagens a potência amorosa de um segredo bem guardado, uma companhia ausente.

Na película há um forte contraste entre o espaço ocupado pelos discos de Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil e Jorge Ben que, duas décadas antes, movimentaram alvoroçados festivais de música popular brasileira, com intensa participação do público<sup>53</sup> e, nos anos 1990, permaneceriam enquanto recordações remotas, artigos de colecionadores

---

<sup>52</sup> Na narrativa bíblica (Jonas 1:17), diante da tarefa designada por Deus, o profeta Jonas foge e acaba sendo lançado ao mar, onde é engolido por um grande peixe que o mantém vivo em seu interior por três dias.

<sup>53</sup> Assim descreve Augusto de Campos, meses depois, o clima no *Festival de Música Popular Brasileira*, de 1967: “(...) um público apaixonado, em pequena parte conhecedores de música popular e, na maioria, torcedores hipno-TV-tizados, acompanhou, telespectante, a classificação das 12 dentre as 36 músicas que foram apresentadas. Com uma ferocidade que até aqui só ocorria nas competições de futebol e da política. Fora do teatro, as reportagens diárias dos jornais, as fofocas do rádio, os palpites e os ‘bolos’. Dentro, um público de torcedores – plebiscito vivo –, julgando as músicas, os intérpretes e o júri, através do ‘sim’ e ‘não’ do aplauso ou do apupo”. CAMPOS, 1974, p. 128.

nostálgicos, como se aquelas vivências nada mais pudessem dizer ao momento presente. A música tropicalista inscrita nos discos de vinil e reproduzida à exaustão no interior da pequena loja expande a energia do local, expondo uma paisagem sonora desprovida de corpos tangíveis no espaço. Entretanto, é também no corpo do artista – constantemente metamorfoseado em objeto artístico – que encena-se o jogo contraditório do movimento tropicalista.

Silviano Santiago, em 1978, teoriza Caetano Veloso enquanto superastro (SANTIAGO, 2000), um ser “naturalmente artificial” em que não se distinguem homem e artista, vida e espetáculo, criador e criatura. Assim, o procedimento tropicalista exigia corpos que se exibissem mutuamente enquanto enunciados, de maneira a criar jogos – entre o espetáculo e o espectador – de sexo e insinuação, flerte e agressividade, mistério e santidade, desacato e fragilidade. A fim de que tal jogo se mantivesse em movimento, o corpo em cena é aspecto fundamental: “o corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música”. (SANTIAGO, 2000, p. 150)

Em meio ao som, no volume comedido das gravações, os clientes da loja passam apressados, num intervalo rápido de uma vida agitada pelos problemas do “aqui-agora”, enquanto a loja Durval Discos se sustenta teimosa num espaço que parece estar resguardado de qualquer tempo.

Ainda assim, a atmosfera intimista que dá lugar às músicas surgidas na Tropicália, e nos anos que a seguiram, revela aspectos importantes do movimento que outrora estavam abafados pelos gritos e vaias do público dentro e fora dos festivais, ou mesmo pela urgência política face à censura e ao exílio. A sensação de deslocamento e discordância diante das relações estéticas e políticas do presente é uma constante na musicalidade, nas letras e na postura das canções tropicalistas que tocam no estabelecimento Durval Discos, tanto nas que partem do interior do movimento, como no verso que se repete em Irene “Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui” (VELOSO, 1969), quanto nas que são produzidas alguns anos mais tarde, como a questão colocada e recolocada pelos Novos Baianos na década de 70:

Não viver nesse mundo  
(por que não viver?)  
Se não há outro mundo (NOVOS BAIANOS, 1972)

A partir do deslocamento poético produzido concretamente pela experiência do

exílio de Caetano e Gil, ressoam notas estrangeiras, de saudade e ausência.

Naquela ausência, de calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir  
Tanta saudade, preservada num velho baú de prata dentro de mim (GIL, 1972)

While my eyes  
Go looking for flying saucers in the sky (VELOSO, 1971)

É inegável, entretanto, que o estrangeirismo colocado em destaque pela ambiência delicada em que soa a trilha de Durval Discos não deixava de estar presente no seio do movimento, num exílio ora concreto ora simbólico, *no coração do Brasil*. Afinal, era justamente na abertura para o mundo em sua complexidade, sem deixar de encarar os problemas do Brasil, que o movimento tropicalista surgiu, numa múltipla estrangeiridade:

(os protagonistas do movimento) queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional.

[...]

(esse movimento) tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano (VELOSO, 2008, p. 15).

Não é à toa que Caetano comenta, sobre a experiência do retorno ao Brasil depois do exílio, que se sentia “deslocado e encantado” no Brasil quanto se sentira nos festivais da ilha de Wright, de Glastonbury ou de Bath. (VELOSO, 2008, p. 462)

A Tropicália remontada nos anos de 1995 por *Durval Discos*, portanto, remete ao anacronismo que faz parte do movimento desde seu surgimento e nos anos que o sucederam. Roberto Schwarz, em seu estudo sobre a segunda metade da década de 1960, caracteriza o efeito básico do Tropicalismo justamente pela “submissão de anacronismos (desse tipo), grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 2008, p. 104).

Se o movimento Tropicalista, em seu início, levou ao grande público as mais íntimas das contradições, através das misturas inusitadas entre novo e antigo, indústria cultural e música erudita, bossa nova e jovem guarda; é no mínimo irônico que seus discos, vinte anos depois, estejam largados a criar pó nas estantes de uma pequena loja. Posto tal problema, inicia-se em Durval Discos uma reviravolta, teorizada por Sandra Fischer como o

“Lado B” do filme.<sup>54</sup>

A recém-contratada empregada doméstica desaparece, foge deixando na casa-loja Durval Discos uma criança, que passa a ser cuidada pela mãe de Durval. A criança movimenta o ambiente da loja: escuta discos inesperados, corre pelos corredores estreitos, demanda objetos de fora. A rotina é alterada drasticamente e surge uma nova dinâmica, alegre e inovadora. Vale lembrar da dinâmica própria dos LP, em que eram inseridas no “Lado A” as faixas com mais potencial de sucesso comercial; contudo pelo seu tamanho, as mídias necessitavam ser preenchidas com outras músicas, por esse motivo, normalmente se colocava no “Lado B” faixas que se alinhavam mais às ideologias ou canções experimentais do artista. O movimento da película nos transporta para essa esfera. Em dado momento, entretanto, Durval e sua mãe descobrem que a criança é vítima de um sequestro e, a partir daí, o ambiente eufórico passa a se transformar, ritmadamente, em opressivo, sufocante e, por fim, enlouquecido.

O enlouquecimento, materializado na personagem da mãe de Durval, é da natureza do espaço: na medida em que elementos de fora começam a ser inseridos – a transmissão televisiva, a intromissão dos vizinhos, brinquedos e, finalmente, um cavalo<sup>55</sup> – o ambiente antes controlado se torna espaço de mistura entre antigo e novo, comicidade e terror, urbano e rural, público e privado. Mistura essa que remete, justamente, à estética tropicalista.

Na medida em que o desordenamento e o absurdo tomam conta do estabelecimento Durval Discos, a trilha sonora tropicalista dá lugar à música exegética instrumental, ritmada e pesada. É como se os fragmentos tropicais tivessem sido libertados do enclausuramento dos discos e agora ocupassem todo o espaço, atravessando as relações, potencializando as brechas abertas do cotidiano, causando escândalo e morte: tornando-se, mais uma vez, corpos em cena. O filme empresta o procedimento tropicalista para seu próprio

---

<sup>54</sup> Em seu artigo sobre o filme, Sandra Fischer constrói uma análise psicanalítica em que o “Lado B” se caracterizaria pela crise e libertação do protagonista, na medida em que é a partir daí que há a entrada do desejo na clausura materna da loja de discos (Cf. FISCHER, 2006).

<sup>55</sup> O cavalo, “encaixotado e encurralado no espaço exíguo de um canto da casa”, posto por Sandra Fischer como “cavalo absurdo”, é elemento transformador da tranquilidade doméstica para um espaço de estreiteza inconciliável. Comprado de um catador de lixo no centro da cidade de São Paulo, torna-se um ser ambíguo entre o símbolo majestoso de sua espécie e sua mistura com a vida urbana e a desigualdade da sociedade capitalista. Ao mesmo tempo poética e socio-historicamente situada, forte e fraca, tal signo é interessante para pensar o procedimento de montagem que será trabalhado na relação de *Durval Discos* com a Tropicália. (FISCHER, 2006, p. 7)



movimento cinematográfico: passa a cumprir a tarefa da Tropicália, que pode ser pensada enquanto simultaneidade.

A simultaneidade, fundamental no pensamento construído pelo cinema, é pensada por Flora Süssekind enquanto elemento vital da arte brasileira no final da década de 60, no surgimento da Tropicália. Ela pode ser notada, enquanto imagem-movimento, nos longos planos que apresentam, em *Terra em transe*, “cenas de conjunto, de comício, agitação, com escola de samba, participação de populares, multiplicação de figurantes” (SÜSSEKIND, 2007, p. 40).

*Terra em transe*, datado de 1967, é um filme dirigido por Glauber Rocha. Glauber, por sua vez, entende tal simultaneidade própria do Tropicalismo enquanto uma busca por uma estética nova. Por esse motivo que muitas vezes o movimento é visto como uma espécie de labirinto que abarca ideias tropicais (araras ou plantas), lugares reais (Rio de Janeiro, por exemplo) e imagens diversas (estruturas geométricas, tabuletas de madeira, televisão etc.). Para o diretor, foi uma verdadeira revolução que provocou uma atitude diante da cultura colonial, sem rejeitar a cultura ocidental sobretudo europeia. Algo próximo à ideia de “antropofagia”, tão cara aos primeiros modernistas. Isto é, incorporar o “de fora” com marcas do “de dentro” (SÜSSEKIND, 2007, p. 33).

A Tropicália, por sua vez, incorpora a simultaneidade no seio da arte musical, através da experiência do coro. Os coros que compõem a música tropicalista trocam a ideia de paralelismo pela de simultaneidade, na medida em que são capazes de expor contrários. Conforme aponta Flora Süssekind:

Não eram, portanto, apenas a releitura da antropofagia oswaldiana, a refiguração dramática (em meio à “crise do sonho construtivo”) de algumas proposições características à vanguarda artística (concreta e neoconcreta) dos anos 50, ou um misto de vontade construtiva e “vontade negativa”, submetido, porém, a uma espécie de exasperação, de violenta confrontação com um público de massa e com uma experiência social desalentadora, que “uniam” o grupo da Tropicália e permitiam a intensificação de um diálogo interartístico no Brasil de fins dos anos 60.

Configurava-se, igualmente, então, uma forte consciência das imposições do mercado, do fortalecimento da indústria do entretenimento, da estrelização a que eram submetidos sobretudo artistas ligados à música popular (SÜSSEKIND, 2007, p. 40).

O coro, apontado por Flora, tinha a missão de incorporar a problemática brasileira no nível de revolução diante das imposições mundiais e governamentais. Um coro cujo papel

se assemelha ao das peças teatrais gregas. Ou seja, quando o povo é chamado a participar da expressão artística. O povo é chamado a exercer sua voz.

O período imediatamente posterior à Tropicália, marcado pelo exílio e dispersão de diversos artistas que compõem o movimento, é pensado por Sússekind como uma redefinição radical do lugar do artista que passa de “antropófago a morto-vivo”. Tal deslocamento – uma vampirização do artista tropicalista – substitui o palco de grandes festivais, estúdios e encontros por espaços subterrâneos, secretos, noturnos. De uma arte atenta à multidão, passa-se ao submundo. Nesse momento faz-se necessário, cada vez mais, com mais empenho, a força do coro de outrora. Isso porque há uma inevitável dissipação da experiência simultânea do coro, que caracterizava os primeiros anos do Tropicalismo, substituída paulatinamente por vozes isoladas, ou mesmo por um “rastros vocal gravado”, como ilustrou Hélio Oiticica quando perguntado sobre o que restou da Tropicália nos anos seguintes. O cinema, portanto, ambientado em 1995 por Anna Muylaert, torna-se capaz de escutar novamente o chamado da simultaneidade que havia sido abafado nos anos que seguiram o movimento (décadas de 70 e 80).

Cinema e Tropicália parecem ser íntimos desde os primórdios. Celso Favaretto, em seu estudo sobre a Tropicália, chama a atenção para a influência direta do cinema de Glauber Rocha no início do movimento, ao citar um trecho de uma entrevista de Caetano Veloso em que o músico alega que a Tropicália havia surgido em si no dia em que viu Terra em Transe.(FAVARETTO, 1996, p. 30) Entretanto, Ivana Bentes chama atenção para uma diferença fundamental entre o Cinema Novo e a Tropicália: enquanto o primeiro procurou se afastar da grande mídia, da televisão e da cultura de massa, a Tropicália fez de todos esses elementos material para uma constante “metadeglutição”:

O audiovisual e a mídia (televisão, cinema, rádio, disco, jornal) surgem aí como base tecnológica que fez do movimento a mais bem-sucedida das “vanguardas” brasileiras, um modernismo que triunfou, na sua vertente musical, um movimento de fusão de procedimentos vindos das vanguardas com a dinâmica do mercado, rompendo e se diferenciando dela, sendo ao mesmo tempo incorporado à cultura de massa, absorvido por diferentes campos e discursos, numa metadeglutição (BENTES, 2007, p. 99).

Augusto de Campos, por sua vez, se vale da potência cinematográfica para escrever sobre as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*:

enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas

“fusões” (“O sorvete é morango - é vermelho / ôi girando e a rosa - é vermelha / Ôi girando, girando - Olha a faca / Olha o sangue na mão - ê José / Juliana no chão - ê José / Outro corpo caído - ê José / Seu amigo João - ê José”), a de Caetano Veloso é uma “letra-câmera-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes” (CAMPOS, 1974, p. 153 – grifos no original).

Se é preciso utilizar o conhecimento cinematográfico para descrever as canções de Gil e Caetano, a recíproca é verdadeira: o conhecimento da Tropicália abre múltiplas possibilidades de aproximação ao filme de Anna Muylaert. O método descrito por Augusto de Campos para a canção *Alegria, Alegria*, uma “colagem criativa de eventos” (CAMPOS, 1974, p. 163), não só se aproxima do cinema em geral pela sua natureza de montagem, mas permite pensar que houve uma colagem da própria Tropicália no interior do filme, em seu caráter múltiplo de arquivo: procedimentos, imagens, rastros vocais.

A Tropicália pode ser pensada a partir da chamada benjaminiana deslocada por Ivana Bentes: “Antropofagia na era de sua reprodutibilidade técnica”, na medida em que faz das transformações trazidas pela técnica material para seu procedimento de devoração, num movimento que mantém viva a contradição entre distância e proximidade, recusa e convivência.

Ainda, é necessário diferenciar a devoração tropicalista da antropofagia oswaldiana. Segundo Celso Favaretto (1996, p. 30), ambas compartilham do imperativo da arte moderna de operar uma revisão radical da produção cultural, se valendo de uma visão “estranhada”, do procedimento de desrealização e constroem uma concepção sincrética de cultura, na qual se vê um “presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem” (FAVARETTO, 1996, p. 58). Os movimentos se distanciam, todavia, tendo em vista que a Antropofagia de 1922 cria uma distância entre a matéria a ser deglutida e os procedimentos estéticos que operam a deglutição, enquanto na Tropicália tal distância não existe. Se a primeira cria um ideal metafísico brasileiro a partir da devoração do estrangeiro, na Tropicália o objeto criado é fragmentado e conserva sua concretude e sua discordância interna – vale lembrar do pós-modernismo, vigente na segunda metade do século XX.

Os procedimentos de linguagem trazidos à tona tanto pelo Cinema Novo quanto pelo Tropicalismo não se esvaem, mantêm-se vivos num entre-lugar, um espaço-tempo que tem em uma ponta tais movimentos e na outra suas pervivências. Assim, “carnavalização,

paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem e choques” (BENTES, 2007, p. 100) são procedimentos tropicalistas/cinema-novo vivos em *Durval Discos*, cinema que não procura distância da cultura de massa afora àquela criada internamente pela deglutição dos elementos, postos em choque pela simultaneidade. Assim, em *Durval Discos* misturam-se televisão e discos, ambiente doméstico e metrópole, cotidiano e crime, estaticidade e desordenamento e, por fim, belezas e ruínas.

O contrato de Jonas, “protagonista” da música que introduz o filme e pretendia mantê-lo seguro na clausura, é rasgado; o espaço da loja de Durval é tornado cada vez mais estranho pela inserção dos elementos externos, acaba por ser demolido, na sequência final do filme. A loja Durval Discos é filmada em seu processo de demolição e de transformação em ruínas. Com a longa tomada das ruínas, a música de Luiz Melodia ecoa claramente, num chamado à admiração deste particular estado das coisas, em que o tempo é deixado de lado para que se possa sentir (de novo) algo que permanece, vestir-se de artefatos sem origem:

Tente usar a roupa que estou usando  
Tente esquecer em que ano estamos (MELODIA, 1973)

Incorporada às ruínas de Durval Discos a música volta a soar, com clareza e intensidade. Tal montagem entre imagem de ruínas e música remete à maneira mesma pela qual a Tropicália se inscreve no cinema de Anna Muylaert: como um “gesto que permanece enquanto inscrição”. (Cf. ANTELO, 2016)

Georg Simmel (2016, p. 95) discorre sobre a ruína apontando que a arquitetura pode equilibrar o conflito entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza. Mas, momento em que ocorre a decadência da construção, também ocorre a destruição desse equilíbrio, como se as forças originárias retornassem de onde sempre estiveram e não eram vistas. Nesse sentido:

Mas com isso a ruína se torna um fenômeno mais prenhe de sentido, mais significativo do que os fragmentos de outras obras de arte destruídas. Um quadro que, em algumas partes, tem sua cor esmaecida, uma estátua com membros mutilados, um antigo texto poético do qual foram perdidas palavras e linhas – tudo isso só produz efeito com aquilo que nele ainda é disponível enquanto conformação artística ou a partir do que a fantasia pode reconstruir com esse resto: seu aspecto imediato não é o de nenhuma unidade artística, não oferece nada além de um pedaço determinado de obra de arte diminuída. (SIMMEL, 2016, p. 95-6)

Assim, a ruína revela que aquelas forças originárias já são outras forças e formas

novas, nutridas tanto pela natureza quanto pelo espírito. Somente na ruína que pode-se sentir a vitalidade do equilíbrio revisitado tanto pela arte quanto pela natureza.

Como procedimento para encontrar os fragmentos da Tropicália que ecoam no filme e reverberam na atualidade, foi preciso reconhecer a potência da Ruinologia no pensamento sobre as artes em sua relação com a sociedade: algo que o filme *Durval Discos* parece ter intuído e realizado enquanto imagem concreta, na sequência final.

A Tropicália, vista sob os olhos do estudo das ruínas, na leitura feita por Raul Antelo a partir de uma “arqueologia da arqueologia” de Giorgio Agamben, pode ser pensada enquanto rastro que, ainda que tenha origem possivelmente verificada, já está liberta dela e resta enquanto marca, que se concretiza em arquivo. Os discos de Durval funcionam como arquivos sonoros, rastros de coros longínquos que, quando libertos de sua origem demarcada e devolvidos à simultaneidade, ao corpo e à cena-acontecimento pelo cinema de Anna Muylaert, ressoam enquanto urgência estética e política na São Paulo de 1995 montada em 2002.

À contramão de reconstruir positivamente as origens de um movimento que parece já ter nascido enquanto fragmento, cabe aqui o procedimento negativo de escutar a emergência dos problemas de hoje junto às ruínas tropicais.

## Referências

ANTELO, R. **A Ruinologia**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

BENTES, I. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, C. (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 99-128.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

CAMPOS, A. Festival de Viola e Violência. In: \_\_\_\_\_. **O Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DURVAL Discos. Direção: Anna Muylaert. Produção: Sara Silveira. São Paulo: Europa Filmes, 2002. (93min.)

FAVARETTO, C. F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê editorial, 1996.

FISCHER, S. Durval discos: interiores devassados. In: **Caligrama (São Paulo. Online)**. v.2, n.3, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64722>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

Página | 142

GIL, G. **Back in bahia**. Philips Records, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WiWqurKRkcs>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

MELODIA, L. **Pérola negra**. Philips Records, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bJkYc7VeCc>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

NOVOS BAIANOS. **Besta é tu**. Som Livre, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2ZpKzDkRJA>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SÁ, RODRIX E GUARABYRA. **Mestre Jonas**. Som Livre, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-x86iiozsc>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SANTIAGO, S. Caetano Veloso enquanto superastro. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 143-163.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-4969. In: \_\_\_\_\_. **O pai de família e outros estudos**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70-111.

SIMMEL, G. A Ruína. Tradução de Antonio Carlos Santos. In: ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. S. (orgs.) **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016, pp. 93-101

SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, C. (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 31-58.

VELOSO, C. **Irene**. Philips Records, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QvA88rtgF6o>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **London, London**. Philips Records, 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v3Xngs4VuoU>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

## TROPICAL RUINS: TROPICALIA'S SURVIVAL IN DURVAL DISCOS

### **Abstract**

The paper aims to investigate the repercussions of the Tropicália movement (1967-69) in 1990s Brazil in dialogue with the present, through the approximation of theoretical texts and tropicalist works of art with the movie *Durval Discos* written and directed by Anna Muylaert (2002) highlighting its soundtrack. The film is set in a record store in São Paulo, where the advent of the CD makes the sale of LPs an obsolete act restricted to a limited sphere of nostalgic collectors. The soundtrack, populated by the intense tracks reminiscent of Tropicália, contrasts at first with the shy private space of Durval's shop and the quiet life of the characters, apart from the turbulent metropolis. From that, the work seeks to examine differences of cultural contexts from the 60s to the 1990s that, at first, settled the creation of certain artistic manifestations and, decades later, put into play, through film art, the permanence of tropical ruins: shards of experiences that preserve negative power of questioning and transforming present time.

### **Keywords**

Art. Tropicalism. Cinema. *Durval Discos*. Ruins.

---

Recebido em: 22/08/2019  
Aprovado em: 30/08/2020

O Cão-Tinhoso: “é preciso que morra a tribo para que a nasça a nação” (Mondlane, 1962)

Vércia Conceição<sup>56</sup>

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

### Resumo

Este artigo apresenta uma das possíveis leituras para o enigma Cão-Tinhoso, da narrativa de Luís Bernardo Honwana, “Nós Matamos o Cão-Tinhoso”, presente em sua obra de mesmo nome. A narrativa se passa em Lourenço Marques, atual Maputo, no período colonial. Trata-se de uma história bastante surreal, em que as personagens são apresentadas de maneira muito parecida com as pessoas e seus respectivos papéis sociais, dentro do arranjo do sistema colonial português. O enredo gira em torno da morte de um cão – “velho” e “caindo aos pedaços”. Sua morte é almejada pelos adultos da narrativa e por parte da malta e das crianças da escola, em que Ginho e Isaura estudam. Aqui, coloco em pauta a FRELIMO e a luta pela libertação, pondo em foco a discussão sobre os projetos de nação e os diferentes anseios dos moçambicanos, a partir das figuras de Ginho e Isaura. Para essa reflexão, conto com os estudos de José Luís Cabaço (2009) e Maria Paula Meneses (2016).

### Palavras-chave

Cão-Tinhoso. Frelimo. Nação. *Homem Novo*.

---

<sup>56</sup> Cursa doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia.



Os primeiros anos da década de 1960, em Moçambique, foram dedicados à busca pela unificação dos movimentos de libertação, por parte dos dirigentes da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique. Por esse motivo, essa segunda leitura<sup>57</sup> que proponho para a narrativa “Nós Matamos o Cão-Tinhoso” leva em consideração o projeto de independência e as divergências que figuraram nesse período no interior da Frente de Libertação e que teve como mote as diferentes formas de pensar a luta, a unidade nacional e o sujeito moçambicano. Embora se trate de uma ficção, não posso deixar de registrar que as reflexões sobre cultura e unidade nacional sempre fizeram parte das preocupações de Honwana, que esteve na diretoria da FRELIMO no período supracitado e posteriormente atuou como ministro da cultura de Moçambique.

Dessa forma, se antes me concentrei no interesse da elite branca em matar o Cão-Tinhoso, agora atentos precisamente na atuação de Ginho e de Isaura, dois personagens que representam a população negra moçambicana na narrativa. O primeiro passou por um processo de transformação, melhor dizendo, alterou a estrutura de sua consciência em relação à morte de Tinhoso e dos possíveis desdobramentos dessa ação. Já a menina nutria uma cumplicidade inabalável ao cão, colocando-se contrária à sua morte até o último momento. Esses dois posicionamentos dos personagens, nesta leitura que faço, podem denotar tanto a dicotomia que se formou no interior da FRELIMO como pode aludir à presença do “inimigo interno” do movimento.

Primeiramente, notamos que não só Isaura era próxima a Tinhoso, Ginho, até certa medida, também nutria afeição pelo cão. Talvez porque, mesmo estando na escola e tendo aprendido mais coisas que a Isaura – afinal passava pesca para Quim, o chefe da malta –, o garoto compartilhasse de um mesmo *status* social que o cão e que Isaura. O que pode ser lido na passagem a seguir, como evidência da ambiguidade presente no excerto em que Ginho e o Cão-Tinhoso estão no clube na presença do Senhor Administrador:

Olhou para mim e para o Cão-Tinhoso sem saber com qual de nós os dois havia de correr primeiro. Enquanto pensava para resolver isso cuspiu para nós os dois, isto é, para um sítio entre nós os dois. Está-se mesmo a ver que o cuspo tanto era para mim como para o Cão-Tinhoso. (HONWANA, 1980, p.12).

---

<sup>57</sup> A primeira leitura foi apresentada no artigo que está sob submissão à *Revista de Letras*.

Na primeira leitura que apresento para a narrativa, o Cão-Tinhoso surge como o colonizador/a colonização, podendo essa passagem denotar que o colonizador – tanto quanto o colonizado – era uma presença indesejada socialmente, para uma elite branca na província. Aqui, pondo em foco a luta anticolonial liderada pela FRELIMO, trabalho com a leitura do cão, como representação do colonizado – que pode aludir às vezes às tradições, às vezes à luta dos colonizados. Então nessa passagem Ginho e Cão-Tinhoso, para o Senhor Administrador, não passam de negros nativos que, na consciência da sociedade colonial, não pode dividir o mesmo espaço com brancos. Afinal, Ginho encontrava-se, nesse momento, junto ao Cão-Tinhoso, porque, a malta estava a jogar futebol e quiseram fazer “um desafio a sério”, por isso não o deixaram jogar, deixando-o como suplente:

Eu vi logo que eles não me haviam de deixar jogar porque o jogo era a dinheiro e quando é assim eles não me deixam jogar. Isso de eu ficar como suplente era o que eles diziam quando não queriam que eu jogasse, mas eu não disse nada e fui para a varanda do Clube. O Cão-Tinhoso estava lá. (HONWANA, 1980, p.11).

No excerto acima, talvez esteja evidente que toda a malta tinha poder de decisão, em detrimento de Ginho, que apenas acatava a decisão do grupo, talvez pela sua condição de colonizado. Mas o que nos chama a atenção para esse momento é o fato de ele ir para a “varanda do Clube”, onde se encontrava o Cão-Tinhoso. Aqui se torna oportuno dizer que alguns espaços da sociedade colonial não podiam ser acessados pelos colonizados, mesmo se tratando de *assimilados*, pois a cor da pele era o bilhete de entrada (CABAÇO, 2009). O Clube é um desses espaços. Podiam até frequentar, mas tinham, de certo, um lugar reservado. No caso da narrativa, entendemos que era a varanda, onde se encontrava o Cão-Tinhoso.

A comprovação de que menino e cão partilham de um mesmo espaço na sociedade apresentada por Honwana encontra-se na relação, em certa medida, próxima, que Ginho estabelece com Tinhoso e isso é reprovado pelos companheiros:

– Ouve lá, tu deixas esse cão todo podre que é um nojo encostar-se a ti? – O Faruk estava sempre a meter-se comigo, mas o Quim queria combinar as coisas.  
– Deixa lá, deixa lá... Bem, malta, o cão não sai daqui e a gente vai cada um para sua casa buscar as armas e depois levamo-lo para a mata atrás do matadouro e damos cabo dele, óquêi?  
– Como é que o levamos? Eu é que não o levo às costas...  
– Ó minha besta! – Quim não gostava daquelas piadinhas. – E isso seria demais? – Como é que vocês, os quadrúpedes, costumam levar as coisas? – Depois virou-se para mim:

– Ginho, tu trazes aquela corda que tens na tua casa debaixo do canhueiro.  
– E quem é que leva o cão? – (Eu não queria levar o Cão-Tinhoso). (HONWANA, 1980, p. 18-19).

Além de ser o único da malta que se relaciona, de maneira próxima, com o cão, Ginho faz parte do grupo, mas até aqui, mostra que não quer matar Tinhoso. Inclusive é a primeira vez que o narrador consegue discordar de uma decisão tomada pela malta, embora de forma desencorajada, o que pode indicar o seu relativo apreço pelo animal. A recusa de Ginho parece um ato de ponderação diante do inevitável: a morte do Cão-Tinhoso. A afetividade pelo seu igual falou mais forte que o sentimento de pertença a malta. A morte do Cão-Tinhoso pesou para Ginho, em primeira instância, entretanto, o menino logo se vê convencido por essa ideia e, como os demais garotos, anima-se para atender ao pedido de Senhor Duarte:

Enquanto corria para a escola, fui pensando que afinal até era bom matar o Cão-Tinhoso porque andava todo cheio de feridas que era um nojo. E até era bem feito para a Isaura que andava cheia de manias por causa dele. Quando cheguei à escola, apalpei o bolso da camisa para sentir as balas a esfregarem-se umas nas outras. Bem, esqueci-me de dizer que, quando fui buscar a espingarda, também levei algumas balas. Se não levasse, como é que havia de matar o Cão-Tinhoso? (HONWANA, 1980, p. 19).

Daqui nasce o recorte que defendo nesta ocasião para a narrativa: a denotação do projeto de independência e de unidade nacional da FRELIMO, pois os ideais da Frente de Libertação, no que diz respeito à modernização das culturas tradicionais e na forma de pensar a luta armada, mexeram de forma diferente nos nativos que aderiram ao movimento. Essa postura de Ginho pode ser lida como um movimento inicial de recusa, que após julgamento atencioso, pode ter feito com que o garoto visse o caso – a morte do cão – de outra forma. É como se ele tivesse parado para ponderar sobre os impactos dessa morte para sua vida, sua postura ante os demais garotos, pois passou por uma mudança de atitude, inclusive, critica Isaura que “andava cheia de manias” por causa do Cão-Tinhoso. As “manias” de Isaura parece ser uma leve crítica ao apego às tradições, a julgar pela passagem em que a menina conversa com Tinhoso sobre os rumores de sua morte:

– Não liguês a isso tudo porque é peta do Quim, o Doutor da Veterinária não te quer matar nem nada, isso é peta. Nós ainda vamos falar das nossas coisas, e eu

hei-de dar-te de comer todos os dias. Também posso vir à tarde depois da hora do lanche e trazer-te de comer, a minha mãe não diz nada. (HONWANA, 1980, p. 16).

Na fala de Isaura, percebe-se certo desejo pela manutenção de algo – “nós ainda vamos falar das nossas coisas” – que corre o risco de mudança com a morte do cão. Essas “nossas coisas” talvez seja uma referência às tradições, mas o sendo, porque é que Ginho, nativo como Isaura, convence-se da necessidade da morte de Cão-Tinhoso, em dado momento? As posições de Isaura e Ginho em relação à morte do Cão-Tinhoso representariam que tipo de dicotomia? Ressalto a possível mostra de diversidade de sentimentos e ações no interior da sociedade colonial moçambicana, sobretudo nos segmentos negros nativos por entre os vínculos sugeridos pelos “nós” e “nossas”, que se articula com a reflexão feita sobre a dicotomia no interior da FRELIMO (CABAÇO, 2009), no que diz respeito à forma de pensar a independência e conseqüentemente a idealização da nação moçambicana.

Como os dirigentes da FRELIMO lutaram pela unificação do movimento pró-independência, estabelecendo essa unidade a partir da ideia de um inimigo único – o sistema colonial –, em seu interior, formou-se uma divisão ideológica que, mais tarde, gerou até dissensões, pois todos queriam o fim do colonialismo; embora nem todos tivessem entendido que o fim do colonialismo só seria possível através da luta armada, acabaram por aceitar a proposta da FRELIMO, já que foi a ação mais eficaz para fazer frente à repressão colonial; entretanto, a ideia da nação gerou divergência entre os integrantes.

De um lado os líderes tradicionais pensavam numa descolonização por região/território etnolinguístico, tinha como projeto a expulsão dos portugueses desses territórios e a reapropriação do patrimônio físico e das formas tradicionais de poder. O ideal para essa parcela da FRELIMO seria expulsar os portugueses, estabelecendo-se uma unidade nacional que preservasse as formas de divisões tradicionais, por grupo etnolinguístico, o que resultaria numa ideia de *protonação*.

Do outro lado, encontravam-se os dirigentes, partidários da unidade nacional que pensavam numa independência geradora de uma nação moderna e um novo sujeito moçambicano, que surgiriam da amálgama formada por todos os moçambicanos. Para aqueles, era necessário superar o divisionismo criado pela lógica do “tribalismo”, uma construção da colonização, e unir os moçambicanos – nas palavras de Eduardo Mondlane – para além das tradições. É dessa ideia que surge numa fala do então dirigente da FRELIMO,

no primeiro congresso da Frente em 1962, o lema que intitula este artigo: “é preciso que morra a tribo para que nasça a nação”.

Nesse sentido, a fala de Isaura para o Cão-Tinhoso pode ser interpretada como uma representação do discurso dos defensores da ideia de uma *protonação*, pois a linha nativista da FRELIMO via o projeto da nação moderna idealizada pelos guerrilheiros da Frente, como algo negativo para as tradições, assim também como foi a colonização. Isaura, por sua vez, percebe os adultos – possivelmente uma elite branca (a Senhora Professora, o Senhor Administrador) – como sendo maus para o Cão-Tinhoso, assim como vê Ginho, que não se opõe a essa morte. É o que se percebe na fala da menina para Ginho, após a professora ter enxotado o Cão-Tinhoso da Escola:

– Viste?  
E eu disse:  
– Vi.  
E ela:  
– Correu com ele...  
E eu:  
– Sim.  
Ficamos um bocado sem falar. Os cantos dos olhos dela começaram a encher-se de lágrimas e quando os olhos estavam cheios elas rebentaram e caíram-lhe pela cara abaixo, a fazer dois riscos grossos. Perguntou-me:  
– Viste?... Viste o que ela fez?...  
Eu respondi:  
– Vi.  
E ela:  
– Ela é má... É má...  
Eu não disse nada e ela continuou:  
– Todos são maus para o Cão-Tinhoso... (HONWANA, 1980, p.10-11).

A repetição utilizada por Honwana na construção desse diálogo entre Isaura e Ginho pode ser uma marca da oralidade, da narratividade oral, mas pode ser concebida como um mecanismo que demarca a insistência da menina, que espera alguma postura mais firme do narrador. Percebemos certo ar de desconfiança de Isaura em relação à Ginho, o que vem corroborar para a analogia que apresentamos aqui, pois a menina não vê o narrador como um aliado no desejo de preservar a vida do cão. Ao que parece, em “todos são maus para o Cão-Tinhoso”, o “todos” pode estar por incluir seu interlocutor. Numa passagem anterior, essa desconfiança de Isaura em relação a Ginho já pode ser notada, porque as duas crianças são nativas, estudam na mesma escola, mas até então nunca haviam se falado:

Eu estava a pensar nisso e a comer o lanche, quando vi que Isaura andava à procura do Cão-Tinhoso. Depois foi lá para fora e espreitou a rua toda. Como não visse o Cão-Tinhoso, ficou no portão a olhar para todos os lados até que me viu. Ficou uma quantidade de tempo a olhar para mim e, depois, veio até às escadas, a andar devagarinho e de lado, subiu-as, e quando chegou perto de mim voltou-se para uma coluna e pôs-se lá a rascar qualquer coisa, muito distraída. Perguntou-me como se estivesse a falar com outra pessoa que eu não via:

- Viste meu cão? Hein? Viste?

Como eu não desse nenhuma resposta, porque era a primeira vez que ela falava comigo, insistiu:

- Não passou lá para fora?... (HONWANA, 1980, p.9).

Chama a atenção o fato de a menina provocar uma aproximação, talvez um gesto de confiança em relação a Ginho, o que não lhe tira a sua suspeição, pois se achega, mas vai “devagarinho e de lado”, demonstrando receio nessa associação. Noto, aliás, meio que uma desconfiança mútua, pois o menino busca sempre estar por perto, como a espreitar:

Estava a fazer uma voltinha quando me viu mesmo atrás dela. Ficou de boca aberta a olhar-me, depois virou-se para mim com a boca muito fechada e de mãos nas ancas:

- O que é que você quer daqui?

Fingi que estava a apanhar qualquer coisa com que tivesse estado a brincar e ido para ali sem ser de propósito, e depois fui-me embora a fingir que metia a coisa ao bolso. (HONWANA, 1980, p.16).

Assim sendo, se a morte do Cão-Tinhoso representa um projeto de independência e o nascimento de uma nação moderna, Ginho pode ser lido como o “homem novo”, o sujeito moçambicano, pensado pela FRELIMO. Ele pode encontrar-se em estado de formação, já que ainda assume posições instáveis: há momentos em que acredita que a morte de Tinhoso é a melhor coisa a ser feita, em outros momentos, no entanto, falta-lhe segurança para essa tomada de decisão, como podemos ver em sua fala, na estrada para o matadouro: “Quim, a gente pode não matar o cão, eu fico com ele, trato-lhe as feridas e escondo-o para não andar mais pela vila com estas feridas que é um nojo!” (HONWANA, 1980, p.22).

Aqui, o menino repete o discurso dos demais interessados pela morte do cão, que, nas palavras do Doutor da Veterinária, do Senhor Duarte, dos gajos da malta, “anda por aí com essas feridas que é um nojo”. A imagem do cão relacionado a algo nojento parece ser o discurso de um grupo, que foi utilizado por Ginho, não para corroborar para a ideia de morte, mas, sim, para propor outra solução: em vez de matar o cão, tratar-lhe as feridas e escondê-lo. Uma proposta que se encontra entre o desejo de Isaura e o desejo dos adultos. Algo do

tipo: o cão não precisa morrer, mas o tiramos dos espaços sociais. O que pode ser lido como: as culturas tradicionais não precisam morrer, elas podem existir no interior dos grupos etnolinguísticos.

Vemos que o menino, mesmo momentos antes do desfecho, ainda tem dúvidas sobre a necessidade da morte do cão. Ele chega a relutar, tenta eximir-se da tarefa: “Quim, eu não quero dar o primeiro tiro... (Eles queriam que eu desse o primeiro Tiro) [...] Sabes, Quim, é que eu não quero matar o Cão-Tinhoso...” (HONWANA, 1980, p.25). Mas a malta fez pressão, cobrou dele uma postura de coragem: “Se tu continuas assim, a gente depois conta lá na escola que tu tiveste medo de matar o cão, que começaste com cagufas<sup>58</sup>... A gente vai contar isso, palavra que vai contar...” (Idem, 1980, p.26).

Essa passagem é um torna-se um registro da pressão sofrida por Ginho para assumir a responsabilidade do primeiro tiro e então observar a ambiguidade do momento em análise. Algo que pode fazer uma alusão à luta armada, à formação de um exército, à criação de um “homem novo”. Um processo que gerou posicionamentos cheios de contradições entre os moçambicanos. E aqui é possível ver o movimento de recuo de Ginho com uma latência para ser o elemento que o movimento denominou como “inimigo interno”, aquele que questionou e criticou o projeto do movimento de libertação. Segundo Maria Paula Meneses (2015), a FRELIMO trabalhava com duas distinções para os posicionamentos dos moçambicanos em relação à luta:

os ‘bons’ moçambicanos, que se envolveram na luta armada, e os inimigos, aqueles que traíram a causa nacional, seja num primeiro momento por se terem aliado ao regime colonial seja por, posteriormente, terem criticado e desafiado o projeto político nacional avançado pela liderança da FRELIMO [...] Porém, a definição do ato de traição, ao refletir posições políticas e sociais cujo conteúdo se altera com o tempo, desafia a lógica moral que subjaz ao binômio estabelecido entre revolucionário e reacionário, amigo e inimigo, vítima e responsável. (MENESES, 2015, p. 12).

Nesse sentido, Ginho – tanto quanto Isaura – podem representar, até certa medida, a presença do “inimigo interno” no movimento. Ambos, em níveis diferenciados, colocaram-se contra a morte do Cão-Tinhoso. Para essa leitura, não defendo que eles sejam aliados diretos do sistema colonial, mas contrários à luta de libertação nacional, pois se o

---

<sup>58</sup> “cagufas”: “medo, receio”, conforme glossário da edição.

Cão-Tinhoso pode ser lido também como tradição, o apego a ele, pode representar a persistência de uma consciência “nociva” ao projeto de independência, portanto pode contribuir indiretamente para a colonização. Conforme pronunciamento de Samora Machel apresentado por Luís Cabaço (2009, p.304, grifos do autor), “[o] comportamento (a *práxis*) torna-se sentinela de nossos vícios e defeitos [herdados do colonialismo e da tradição, como parte deste][...] que constituem para eles [colonialistas e seus agentes] como que acampamentos *morais* reacionários instalados nas nossas cabeças”.

No texto de Honwana, entretanto, Ginho não se aproxima da figura de um “inimigo interno”, nem sequer latente, à medida que passa por transformações pontuadas por conflitos interiores, aparentemente resolvidos no final da história. Antes, tentou sugerir outra resolução para a questão – tratar as feridas do cão e escondê-lo –, mas acabou por aderir à decisão do grupo e cumpriu com a ação que lhe deram:

- Eu não sou medroso! Já disse, não sou medroso!  
- És, és, és... Atira se não és! Atira!  
- Atiro sim, e depois? Eu mando já um tiro no sacana do cão... (Honwana, 1980, p.26).

Em meio a fortes dúvidas, mas acreditando numa mudança de *status* perante a malta, ele dispara o primeiro tiro: “logo depois do estoiro ouvi um grito monstro e nada mais” (HONWANA, 1980, p.28). E, na primeira cena que se passa na escola, após a morte do cão, já é possível perceber alguma diferença na postura do menino, pois num dos primeiros relatos dele na escola, ele narra com certo incômodo a obrigação que tinha de demonstrar respeito à professora, todas as vezes que ela passasse por ele:

A Senhora Professora estava a ler um livro e passeava pela varanda, indo até uma ponta, virando-se e vindo para a outra. Como ela passava por mim (ouvía cóc, cóc, cóc, no chão) eu estava para saber se me havia de levantar ou não quando ela passava, porque era chato levantar-me todas as vezes que ela passava por mim. De resto, era mesmo capaz de estar a pensar que eu não dava por ela, por estar de costas para o sítio por onde passeava, e não me perguntar depois, na aula, se os meus pais não me davam educação. (HONWANA, 1980, p.8).

A passagem do início da narrativa denota a submissão do colonizado pelo colonizador, além de denunciar o abuso do poder, do qual gozava a professora, que repetia a ação, passando por Ginho, que era obrigado a levantar-se, repetidas vezes, demarcando o



lugar desprestigiado do *nativo*, já que a ação não se repete entre os outros garotos. Essa realidade muda após a morte do cão: “os sapatos da Senhora Professora faziam ‘cóc, cóc, cóc’ atrás de nós, mas como eu estava a conversar com o Quim e a olhar para outra coisa, não precisava de me levantar” (HONWANA, 1980, p. 34). Ginho, talvez, tenha outra consciência do seu lugar de colonizado e possivelmente passou a questionar esse papel, mas, apesar dos incômodos demonstrados acaba por se submeter às pressões, às conveniências e aos interesses, isto é, às imposições do sistema.

Uma tomada de consciência do narrador poderia ser uma indicação de que o projeto da FRELIMO devesse ser o ideal para a realidade de Moçambique, pelo menos naquele momento. Era necessário pensar uma unidade que deixasse para trás as tradições que figuravam como um perigo frente às pressões coloniais. A independência só surgiria através da luta armada. Só uma nação e um sujeito modernos poderiam romper com as amarras da colonização.

## Referências

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o cão-tinhoso**. São Paulo: Editora Ática, 1980.

MENESES, Maria Paula. **Xiconhoca, o inimigo**: narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. In.: *Revista crítica de ciências sociais*, n.106, 2015, p.09-52. Disponível em: <<https://rccs.revues.org/5869>>. Acessado em junho de 2016.

## **THE MANGYDOG: "IT IS NECESSARY THAT THE TRIBE DIES FOR THE NATION TO BE BORN" (MONDLANE, 1962)**

### **Abstract**

Página | 154

This article presents one of the possible readings for the enigma Cão-Tinhoso, from the narrative by Luís Bernardo Honwana, "We Kill the MangyDog", present in his work of the same name. The narrative takes place in Lourenço Marques, currently Maputo, in the colonial period. It is a very surreal story, in which the characters are presented in a very similar way to people and their respective social roles, within the framework of the Portuguese colonial system. The plot revolves around the death of a dog - "old" and "falling apart". His death is aimed at by the adults in the narrative and on the part of the guys and children at the school, where Ginho and Isaura study. Here, I put on the agenda FRELIMO and the struggle for liberation, focusing on the discussion on nation projects and the different desires of Mozambicans, based on the figures of Ginho and Isaura. For this reflection, I count on the studies of José Luís Cabaço (2009) and Maria Paula Meneses (2016).

### **Keywords**

MangyDog. FRELIMO. Nation. *New man*. 21/08/2017

---

Recebido em: 22/04/2020  
Aprovado em: 31/08/2020

*A influência de Oswald de*  
*Andrade na poesia*  
*concreta/contemporânea de*  
*Augusto de Campos*

Andressa da Costa Farias<sup>59</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Letícia Laurindo de Bonfim<sup>60</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

**Resumo**

Este artigo faz uma abordagem comparativa do projeto estético-literário de Oswald de Andrade e da influência deste sobre o movimento concretista, sobretudo, na poesia de Augusto de Campos. O modernista idealiza, nos anos 20 do século passado, uma poesia brasileira e de vanguarda, simultaneamente nacionalista e regressiva, cosmopolita e modernizante. Sua formulação estética opõe-se ao tradicionalismo literário do século XIX que pairava ainda sobre o século XX, sendo, portanto, um projeto de renovação estética de uma poesia “genuinamente” nacional e do seu tempo. A partir dos anos 1950/60, o surgimento da Poesia Concreta vai ao encontro do que foi construído na década de 1920 por Oswald de Andrade. Emerge uma postura construtiva para a poesia, fazendo-a igualmente de vanguarda e inaugurando novas textualidades para o poético. Sobretudo, o autor Augusto de Campos incorpora na maior parte de suas publicações novas plataformas, incluindo as mídias,

---

<sup>59</sup> Graduação em Letras Português e Literatura Brasileira (UFSC), mestrado em Estudos da Tradução (UFSC) e doutoranda em Literatura (UFSC).

<sup>60</sup> Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestra em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na linha de pesquisa Tempo, Arquivo e Imagem. Tem interesse em Literatura, Música Popular Brasileira em Estudos Culturais e Estudos Pós-Coloniais.

a projeção em laser, tecnologias, videoclipes, som, imagem etc., em um exercício de atualização e renovação da poesia.

**Palavras-chave**

Poesia Pau-Brasil. Modernismo Brasileiro. Poesia Concreta.

No início dos anos de 1950, o espírito modernista é retomado em vários eventos. Na Poesia Concreta, com o grupo Noigandres, a tradição poética de Oswald de Andrade é reelaborada, retirando o poeta do esquecimento. O cinema novo, especialmente Joaquim Pedro de Andrade, faz releituras de temas modernistas. Na música, o movimento tropicalista também adere às reflexões e temas surgidos na Semana de 22. Na dramaturgia, a retomada se dá com a encenação de *O rei da vela*, escrita em 1933, publicada em 1937 e somente encenada em 1967, por José Celso Martinez Corrêa (SCHWARTZ, 2008).

Não por acaso as ideias de Oswald de Andrade chegam às décadas seguintes, influenciando o pensamento e a produção estética de outros intelectuais e artistas brasileiros. Como diz Schwartz (2008), as questões propostas por Oswald são da maior relevância para a cultura brasileira, pois tratam de aspectos ainda não resolvidos e retornam reelaboradas de tempos em tempos. No âmbito da literatura, têm início com a independência política do país e ressurgem ainda nos anos de 1950, sob a influência de debates promovidos pelo Modernismo e pela Antropofagia, especialmente.

O Modernismo se consolida historicamente com o advento da Semana de 22. No entanto, a reflexão estética, no campo da literatura, vai se desenvolvendo quase posteriormente. Em 1922, Mário de Andrade publica *Pauliceia desvairada*, em seguida surgem o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), “A escrava que não é Isaura” (1925), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Serafim Ponte Grande* (1933) e *Macunaíma* (1928). Aparecem também inúmeras revistas de vanguarda de norte a sul do país: *Klaxon*, *Festa*, *Estética*, *Revista de Antropofagia*, *Arco e Flexa*, *Verde*, entre outras (SCHWARTZ, 2008).

Assim como acontece na Europa, o Modernismo no Brasil realiza transformações formais na poesia, tais como o verso livre, herdado de Whitman, e a irregularidade métrica ou a libertação da sintaxe, presentes na *Parole in libertà* de Marinetti. O repúdio ao passado e o culto ao novo estão presentes nas imagens da modernidade representadas pela máquina, pelos arranha-céus. Porém, no contexto brasileiro, o movimento idealiza uma identidade cultural genuína, recorrendo, para tanto, aos aspectos locais, à valorização do “erro” gramatical, à caracterização da modernidade periférica paulistana, onde coabitam arranha-céus e a produção de café:

**Aperitivo**

*Oswald de Andrade*

A felicidade anda a pé  
Na praça Antônio Prado  
São 10 horas azuis  
O café vai alto como a manhã de arranha-céus  
Cigarros Tietê  
Automóveis  
A cidade sem mitos  
(ANDRADE, 2017, p. 80).

O entusiasmo com o moderno não se esconde. Conforme Schwartz (2008), poucos são os poetas que não se deixaram seduzir pela utopia da novidade, o que significou, especialmente no caso de Oswald de Andrade, a figura do índio tecnizado, a passagem da Natureza para a Cultura mediada pelas tecnologias modernas. Portanto, para além de um projeto estético de renovação da literatura, colocando-a em conformidade com a modernidade brasileira, trata-se também da incorporação da “cultura primitiva” ao progresso e ao desenvolvimento industrial que vivia São Paulo naquele início de século.

É, portanto, um movimento estético, nacionalista, cosmopolita e político, ao mesmo tempo, que envolve uma diversidade de projetos e interesses, compondo certamente mais de um Modernismo. As vanguardas europeias traduzidas para o contexto nacional dão aos modernistas as bases para o rompimento com a estética tradicional e para a construção de outro nacionalismo, nascido em São Paulo, estado enriquecido pela produção de café. No plano social, o país recém havia se tornado república, e as classes dirigentes se encontravam em disputa.

Em 1922, a política café com leite favorecia as oligarquias paulistas e mineiras, representando um momento de avanço econômico e de poder político para esses grupos. Paralelamente, iniciava-se também, naqueles anos fecundos para o estado de São Paulo, a competição pelo domínio cultural, a partir do movimento concebido por intelectuais oriundos de famílias tradicionais e patrocinado pelo mecenas, escritor e cafeicultor Paulo Prado.

À parte a sua preocupação política, Oswald de Andrade dedica-se às inovações estéticas, simultaneamente consonantes com as correntes vanguardistas europeias e com o caráter de autenticidade nacional. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” define os limites da poesia modernista, que passa por uma renovação em sua forma e pela incorporação da

brasilidade por meio de uma língua sem arcaísmos, natural e neológica, voltada para os fatos estéticos nacionais (ANDRADE, 2011).

No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald pensa um projeto estético e de emancipação cultural brasileira que, nas palavras de Benedito Nunes (1970), concilia a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, num composto híbrido que confirma a miscigenação étnica do povo brasileiro. Assim, ajusta-se “o melhor de nossa tradição lírica” com o “melhor de nossa demonstração moderna”. Com essa fórmula híbrida, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação das ideias e experiências (NUNES, 1970, p. 23).

A elaboração de uma poesia de exportação demonstra o interesse de Oswald pelo consumo cultural das elites nacionais. A dessimetria de poder entre o consumo do local e do Ocidental resultante do processo de expansão colonialista foi tema de discussão entre os intelectuais brasileiros desde o século XIX (SCHWARZ, 1977). E, em diálogo com essa questão, o impulso estético renovador de Oswald tem, portanto, como pano de fundo, a resolução da cópia e da evidente falta de prestígio da produção cultural nacional. Por isso, o autor também busca em seus projetos equiparar valorativamente a cultura nacional à cultura europeia.

Pensando ainda nessa questão, em 1928, o “Manifesto antropófago” (ANDRADE, 1976), publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, direciona para novos rumos a discussão sobre a cultura nacional híbrida. Oswald de Andrade toma de empréstimo o ritual antropofágico dos indígenas da costa brasileira, ressignificando-o nesse novo contexto. A antropofagia tem sido interpretada metaforicamente como a devoração cultural da alteridade, não se fechando, portanto, para os limites do território nacional. Interessava à antropofagia a deglutição do valor forte do seu outro. Por isso, a modernidade, a filosofia, a psicanálise e, simultaneamente, a mentalidade “pré-lógica”, fazem parte do banquete antropofágico.

Com a valorização do primitivismo pelas vanguardas, o indígena tornou-se figura central do processo de hibridação cultural brasileira. A “fórmula” idealizada por Oswald de Andrade previa uma cultura simultaneamente moderna e primitiva, nacionalista e cosmopolita, num balanço ideal que favorecia a originalidade nacional na produção literária. “Híbrida e genuína” eram as características da cultura nacional formulada por Oswald de

Andrade. Essa reelaboração de uma velha questão da intelectualidade nacional, sem dúvida, movimentou o cenário cultural brasileiro.

A poesia de Oswald situa-se a partir do Brasil de 22, no qual ainda operava o “mito do bem dizer” (Mário da Silva Brito) e o “patriotismo ornamental” (Antônio Cândido). Logo, segundo Haroldo de Campos (2006), a poesia “Pau-Brasil” de Andrade representa uma guinada de 180 graus nesse *status quo*, representando um homem brasileiro novo que se encontrava falando uma língua com a “contribuição milionária de todos os erros” num país que iniciava, precisamente em São Paulo, o processo de industrialização. A capital paulista ansiava pelo progresso em todos os sentidos, e não poderia ser diferente no campo da linguagem e da poesia.

Haroldo de Campos (2006) concebe a poesia oswaldiana dentro do Modernismo como uma poesia radical. E explica essa radicalidade na medida em que tal poesia afeta a raiz da linguagem, produto social situado num tempo específico. As transformações sociais por que passava o Brasil, como a ampliação do mercado interno, urbanização, abolição da escravatura, imigração dos trabalhadores europeus, refletiram diretamente na linguagem. Há uma atualização da linguagem literária na seara modernista com a obra de Oswald de Andrade, sobretudo na poesia.

Um ensaio de Paulo Prado é citado, ainda por Haroldo de Campos (2006), para evidenciar que a Poesia Pau-Brasil foi o primeiro esforço para a libertação do verso brasileiro, para a valorização do falar cotidiano etc., apesar de inicialmente incompreendida pelos próprios colegas de época, como Mário de Andrade, que julga alguns aspectos da poesia de Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* a partir de uma perspectiva parnasiana. Além de Paulo Prado, igualmente João Ribeiro percebe o pioneirismo e a radicalidade da poética oswaldiana como uma marca da poesia nacional. Uma poesia que faz o leitor participar do processo criativo.

Nesses poemas, “os lugares comuns se tornam incomuns”. Há, ainda segundo Campos, uma dessacralização da poesia, uma produção de efeito de choque, tal como aqueles produzidos pelas Vanguardas europeias. Há a emergência de uma nova ordem na poesia, ao mesmo tempo “sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. Logo, a poesia de Oswald evoca duas vertentes: a *destrutiva*, dessacralizante, e a *construtiva*, que rearticula materiais



desierarquizados. Desse modo, materializa seu projeto de uma poesia brasileira e de sua época.

Nesta poesia brasileira evidencia-se a devoração ritual dos valores europeus e a superação da civilização patriarcal e capitalista. Uma literatura eminentemente crítica, autêntica. Configura-se como uma aproximação prática entre a poesia de Oswald de Andrade e a de Augusto de Campos a questão da preocupação plástica e estética nas publicações. Oswald, na década de 20, ao configurar a poesia tipo “exportação”, a Poesia Pau-Brasil, e Augusto de Campos, na década de 50/60, com a configuração da Poesia Concreta.

Nesta época, Augusto de Campos, junto ao irmão Haroldo de Campos e com Décio Pignatari, colabora para a literatura brasileira com a apresentação da Poesia Concreta, que aparece como poesia de vanguarda, com seus muitos manifestos e estreita ligação com o movimento Tropicalista<sup>61</sup>, presente no país em 1967. O nome do movimento é uma tentativa de recuperar a brasilidade, originário de uma canção de Caetano Veloso, *Tropicália*, de 1967 – “Alegria, alegria...caminhando contra o vento...” –, canção que provoca uma revolução na linguagem da Música Popular Brasileira (MPB).

Logo, percebem-se muitas aproximações entre a Poesia Concreta dos irmãos Campos e a poesia de Oswald, tais como a renovação da linguagem artística e literária, e o forte investimento no receptor, ou seja, no leitor. Ambas são poesias concisas, com sínteses de conteúdo, críticas, que procuram valorizar um método composicional dando ênfase às artes plásticas, com utilização de imagens, montagens, colagens, fragmentos, escritura telegráfica etc.

O movimento da Poesia Concreta altera o contexto da poesia brasileira, colocando algumas ideias em circulação. Surge o projeto geral de uma nova informação estética e um plano internacional que exporta ideias e formas, fazendo com que houvesse um consumo surpreendente da linguagem atrelada à visualidade. O contexto do urbano e moderno favorece a Poesia Concreta no país na forma de uma publicação inusitada, moderna e diferente de tudo que o Brasil vivera em termos de cultura até então.

---

61 O Tropicalismo basicamente consistia em uma manifestação artística de contestação de valores sociais em nível global. Buscava respostas aos impasses estéticos e ideológicos da arte brasileira e desenvolveu-se em diversos campos de expressão artística, como as áreas já mencionadas: cinema, música, e especialmente na poesia.

Mas isso já estava sendo evidenciado e “profetizado” por Oswald de Andrade na década de 1920, uma vez que em 1928, com o seu “Manifesto Antropófago”, o autor já reclamava um Brasil que decretasse a existência palpável da vida. E se declarava “concretista” no sentido que dava importância para as ideias que “tomam conta, que reagem”, sendo oposto a toda forma de “paralisia”. Logo, é notória a influência do modernista na Poesia Concreta.

Tal como se configura a Poesia Concreta na década de 50/60, a poesia moderna de Oswald já dá grande ênfase às imagens, ressaltando a importância das metonímias no plano sintático e se distanciando das metáforas no plano semântico. Há um lirismo que se faz sinônimo de equilíbrio, síntese, invenção, surpresa, novas perspectivas e escalas.

Do mesmo modo, a Poesia Concreta valoriza com bastante ênfase a atuação das palavras na configuração dos poemas. As palavras atuam, na Poesia Concreta, como objetos autônomos cujos poemas possuem uma estruturação ótica, funcional e sonora irreversível como entidade dinâmica “verbivocovisual”. De acordo com Pignatari (2006b, p. 64), “abolido o verso, a Poesia Concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica”.

A Poesia Concreta caracteriza-se por sua extrema expressão gráfica, e faz uso de diversos meios visuais e sonoros para manifestar sua crítica e mensagem. Utiliza-se de uma linguagem sintética e valoriza a palavra solta, com o uso do som, de elementos visuais e da forte carga semântica. Igualmente, Oswald de Andrade, ao compor sua Poesia Pau-Brasil, o fez a partir de decomposição e recomposição, procurando sintetizar os materiais da cultura brasileira a partir de uma realidade variável, mutável, com fragmentos de fatos históricos, folclóricos, étnicos, econômicos, linguísticos, crônicas, surpresas, estranhamentos.

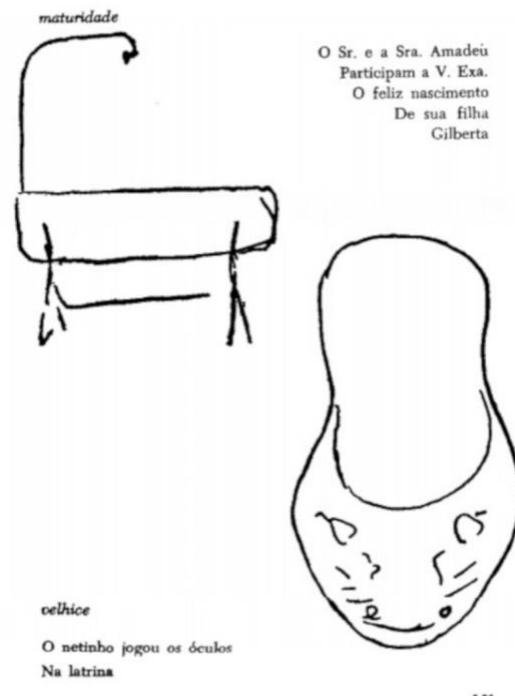
“A plasticidade, a geometrização e o cromatismo de Pau-Brasil são procedimentos verbalizados que iconizam a linguagem-nossa-de-cada-dia” (MONTEIRO, 2014, p. 28). E, com isso, o autor marca uma forte “plasticidade” para a obra, que começa com a macroestrutura do projeto a partir das ilustrações de Tarsila do Amaral, configurando uma nova concepção para o livro<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade* foi publicado em 1927, sob a estética da Poesia Pau-Brasil, e traz ilustrações do próprio autor (ANDRADE, 1974).

No *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade*, publicado em 1927, sob os ensinamentos da professora poesia e da escola Pau-Brasil, o autor aproxima o universo infantil da criação poética. Nada mais próprio quando pensamos que a poesia primitivista busca uma linguagem simples, natural, longe das subjetividades românticas e parnasianas, por exemplo. Com ilustrações do próprio autor, os poemas convertem-se em imagem e forma, demonstrando que a plasticidade da obra oswaldiana, iniciada com a experiência de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, perpassa toda a sua obra (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Marco Zero I – A revolução melancólica*), configurando-se como uma de suas principais características.

**Figura 1** – Poema do *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade*, publicado em 1927



**Fonte:** Oswald de Andrade (1974, p. 161).

Essa “plasticidade” na poesia foi evidenciada com força total na configuração do Movimento Concreto, uma vez que a Poesia Concreta valoriza as palavras rearranjadas em estruturas

gráfico-espaciais, impressas algumas vezes em até seis cores diferentes. Conforme Décio Pignatari (2006a), o poema concreto é forma e conteúdo de si mesmo. Augusto de Campos, especialmente, tem a “ousadia” de transmutar a poesia para além do papel enquanto suporte de publicação, fazendo parcerias e experimentações que englobam as artes visuais, arquitetura, artes plásticas, mídias etc. E talvez resida aí um diferencial da sua obra que muito deve a Oswald de Andrade, precursor das inovações poéticas já na década de 1920.

Em 1928, Andrade se declara concretista no “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1976, p. 3), ao clamar por um Brasil que reagisse ao “homem vestido”, decretasse a existência “palpável da vida”. Conforme Monteiro (2014), o livro *Pau-brasil* apresenta para a literatura uma estética redutora, que ressignifica, através da mobilidade encontrada na estética do fragmento, a narrativa-de-vida do Brasil com seus poemas-minuto, montagens e colagens. A inclusão do enunciador brasileiro e de seu cotidiano na narrativa poética ocorrem por meio de “cenas” brasileiras que misturam humor e dor na voz do país. *Pau-brasil* reúne também contrastes, tais como primitivismo e vanguarda; passado e presente; colonizadores e colonizados; brancos, negros, índios; campo e cidade, etc.

Nesse sentido, convém ressaltar o que observa Resende (2008): o Modernismo brasileiro contribui com a libertação em relação ao padrão do fazer literário europeu, pela valorização da cultura brasileira, além de igualmente romper as fronteiras entre a alta cultura e cultura de massa, incorporando ou absorvendo dos recursos midiáticos na construção do texto, ou, neste caso específico, da poesia. É isso que Augusto de Campos, concreto e contemporâneo, faz a partir da Poesia Concreta e da influência marcante do Modernismo e de autores como Oswald de Andrade.

Percebe-se, especialmente em Augusto, uma constante renovação da sua própria poesia em relação às inovações estéticas contemporâneas. A obra de Augusto de Campos inaugura novas textualidades e experimentações poéticas uma vez que, conforme o próprio autor, a Poesia Concreta assume uma responsabilidade total perante a linguagem ao recusar-se a absorver as palavras de modo indiferente. O poeta concreto identifica na palavra um campo magnético de possibilidades, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades *psico-físico-químicas*.

O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema. Haroldo enfatiza:

Dizemos que a Poesia Concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismo encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema. (CAMPOS, H., 2006, p.79).

No entanto, não pretende inaugurar uma nova linguagem e sim impedir a atrofia da linguagem, dinamizando-a. Se opõe à não funcionalidade e à formulização da linguagem. Se opõe ao discurso que se converte em fórmula, postula Augusto de Campos (2006).

Haroldo de Campos (2006) cita que o julgamento preliminar da Poesia Concreta como aquela que contribuiria para um “empobrecimento da linguagem” passa a ser considerado uma visão ingênua e pejorativa diante de uma reflexão menos rigorosa no calor da polêmica.

O julgamento da Poesia Concreta, entre os críticos, assume que ela possui um caráter analítico-estético de um verdadeiro “princípio de estilo”, verificável como processo e estimável no poema concreto como fator integrativo de êxito dessa realização. A Poesia Concreta situa-se num contexto histórico-cultural, engajada com o passado da experiência artística que descerra o campo vetorial de uma nova sensibilidade, contemporânea e atuante. Este “engajamento com o passado da experiência artística” pode ser retomado a partir do que observa Aguilar (2005), ao citar que Oswald de Andrade na década de 1950 observa que São Paulo retoma o caminho vanguardista iniciado em 1922.

Aquele é o período de surgimento do grupo Noigrandes. O autor modernista reage à negatividade do espaço urbano onde todas as coisas se convertem em mercadorias. E esta reação se dá pelo estranhamento, o humor, o construtivismo aberto das vanguardas históricas na sua poesia. Eis dois exemplos da poesia oswaldiana, “Cidade” e “Metalúrgica”:

**Cidade**

*Oswald de Andrade*

Foguetes pipocam o céu quando em quando  
Há uma moça magra que entrou no cinema  
Vestida pela última fita  
Conversas no jardim onde crescem bancos  
Sapos

Olha  
A iluminação é de hulha branca  
Mamães estão chamando  
A orquestra rabecoa na mata  
(ANDRADE, 1974, p. 104).

\*\*\*\*

**Metalúrgica**  
*Oswald de Andrade*

1 300° à sombra dos telheiros retos  
12 000 cavalos invisíveis pensando  
40 000 toneladas de níquel amarelo  
Para sair do nível das águas esponjosas  
E uma estrada de ferro nascendo do solo  
Os fornos entroncados  
Dão o gusa e a escória  
A refinação planta barras  
E lá embaixo os operários  
Forjam as primeiras lascas de aço  
(ANDRADE, 1974, p. 102).

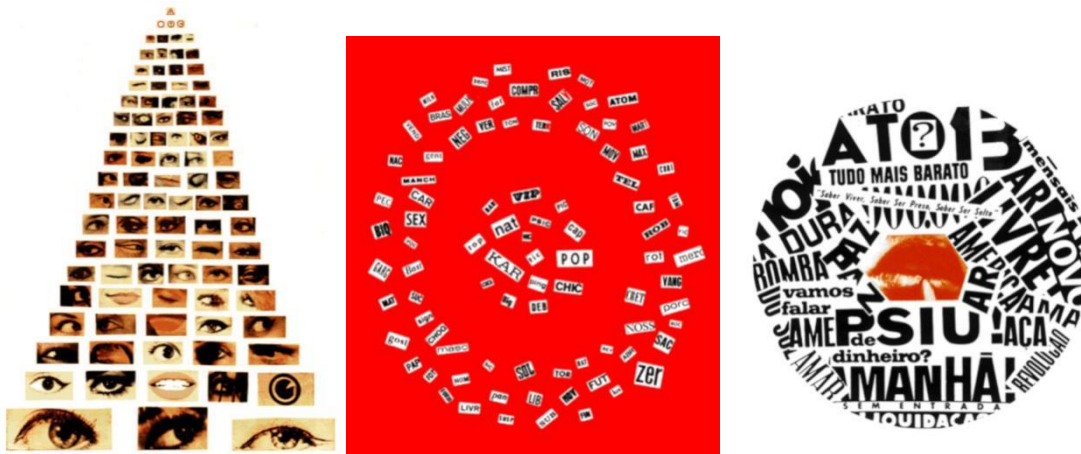
O contexto da explosão dos meios de comunicação, a crise política, a frustração do projeto modernizador e desenvolvimentista aproximam a Poesia Concreta da poesia oswaldiana a partir da visão mais caótica da realidade. Realidade esta que vai contaminar de forma “babélica” os poemas. Os concretistas, especialmente Augusto de Campos, adotam, além de uma postura contemplativa diante do “caos” da cidade e do espaço urbano, tal como faz Oswald de Andrade, uma postura de designer e/ou planejador da poesia frente ao “caos urbano” instalado com a modernidade vigente. Aliás, observa Aguilar (2005) que a dialética entre a ordem e o caos atravessa a poesia de Augusto de Campos.

Assim surgem, por exemplo, como poemas “babélicos”, os “Popcretos”: “Olho por olho” (1964), “O anti-ruído” (1964) e “Psiu” (1965), apresentados a seguir na mesma ordem citada<sup>63</sup>:

---

63 Os poemas citados encontram-se no livro de Augusto de Campos *Viva Vaia* (2007), nas páginas 125, 129 e 133, respectivamente. Mas, também podem ser acessados através de endereço virtual na página do portal UOL que reúne acervo do autor, a partir do seguinte link: <[www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos)>.

Figura 2 – “Popcretos”: “Olho por olho” (1964), “O anti-ruído” (1964) e “Psiu” (1965)



Fonte: Augusto de Campos (2007, p. 125; 129; 133).

Ressalta-se que Augusto, além de ser um poeta concreto, é também, e sobretudo, um poeta contemporâneo, na medida em que aproveita os recursos vigentes no seu tempo/espço para “atualizar” sua obra ao leitor. Os “Popcretos”, conforme Aguilar (2005), são poemas que possuem o signo oswaldiano da Antropofagia. Foram realizados “no aleatório do *ready-made*/ de agosto a novembro de 1964/ por uma vontade concreta” (CAMPOS, A., 2007, p. 123), compostos por grandes painéis e apresentados ao público na Galeria Atrium, em São Paulo, em dezembro de 1964. O título deve-se a Augusto de Campos, que conta com a colaboração do artista plástico Waldemar Cordeiro para a montagem da exposição.

No livro, os “Popcretos” são apresentados a partir de um jogo de palavras, “breve exposição sobre uma explosição de expoemas”, e de um poema:

#### popcretos

colhidos e escolhidos  
no aleatório do ready made  
de agosto da novembro de 1964  
por uma vontade concreta  
(CAMPOS, A., 2007, p. 123).

Depreende-se de tal poema a contextualização do tempo e espaço da publicação e obra poética, bem como a intenção de produção: uma vontade concreta. Após esta apresentação poética, segue-se a descrição de cada poema como se fosse um verbete de dicionário. Vamos apresentar de forma breve o que mais chama a atenção na composição de

cada um. Do poema “Olho por olho”, enfatizam-se outros sinônimos para a composição, como “ou a olhos vistos”, e autores para a significação. Oswald é citado em “ver com olhos livres”. Dante também é citado, “*questo visibile parlare*”. Depois de tais autores, segue-se a composição do que forma o poema: “videograma, pop, revistas re-vistas. Stars, políticos, poetas, aves, faróis, etc.

Uma verdadeira “babel” do olho” (CAMPOS, A., 2007, p. 123). Nota-se que Augusto inova nesta poética de todas as formas possíveis: novas textualidades, nova apresentação para a poesia, a conexão com a arte gráfica por meio da colagem, montagem etc. E da mesma forma, faz com os demais poemas: “O Anti-ruído” e “Psiu!”. Para o primeiro, descreve que há uma explosão-implosão nuclear de palavras: “da crônica social à crítica social. das re-finadas palavrinhas grã-finas – nat (natalício), deb (debutante), etc – ao sufocado palavrão popcreto, grã-grosso. A ser preendido *ad libitum* pelo leitor-visor-autor” (CAMPOS, A., 2007, p. 123).

Para “Psiu!”, não há uma descrição na forma de verbete como para os demais. Depreende-se a forma arredondada e espécies de “colagens” de várias palavras, com um núcleo formado por um lábio vermelho ao centro, junto com um dedo. Performance para o pedido de “silêncio” – “PSIU!”. Algumas palavras que giram ao redor são: vamos falar. de dinheiro. Manhã. Liquidação. Livre. Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber ser Solto. Ato. Tudo mais barato. Dura. Bomba. Mensais. América. Sem entrada. Etc. Palavras que remetem ao “barulho”, à circulação, ao movimento de uma cidade, de um panorama urbano.

O trabalho com os poemas está a favor da aglomeração, da sobreposição e da intermediação dos *mass media*. Aguilar (2005) expõe que o poema “Psiu”, por exemplo, composto em 1966, processa esse novo repertório infinito das palavras dos jornais com a comoção política: o golpe militar de 1964 e as novas condições repressivas que o ato impôs explicam e permitem ler o poema. O caos do texto visual é aparente, a vinculação entre as partes do poema se estabelece a partir do contexto. O concretismo se localiza no limite entre a prática e o arquivo. Os “popcretos” colocam em questão o princípio de homogeneidade, de autonomia e aparência estética.

Logo, conforme Aguilar (2005), os “popcretos” são poemas que combinam imagens e ícones que o poeta extrai do “aleatório” do ready-made, do maior parque gráfico e tipográfico do mundo: os jornais e as revistas. Há a desestabilização do critério de



homogeneidade. Para o autor, a Poesia Concreta, ao incluir imagens e fotos, faz com que a desintegração do vocábulo seja suspensa pela inclusão de elementos alheios a ele. Há a produção de um desequilíbrio na prática ou *design* da linguagem, justificado a partir das contribuições antropofágicas de Oswald de Andrade:

O designer transforma-se, aqui, em “arquiteto”: “o caos antropofágico brasileiro destruído pela manchetomania de um anarquitecto”. A partir da antropofagia, a poesia concreta inclui seu outro (caos, destruição, anarquia) e, assim, prepara a transformação dos critérios que estavam em suas origens. (AGUILAR, 2005, p. 109).

Oswald de Andrade registra em sua poesia as mudanças sociais por que passava, sobretudo, São Paulo com a vinda dos imigrantes, a urbanização, a valorização do falar “brasileiro”, o crescimento urbano, entre outros fatores. A Poesia Concreta, especialmente a de Augusto de Campos, retoma o foco na cidade, igualmente em São Paulo. Mas, conforme bem observa Aguilar (2005), não só registra a cidade, mas também intervém na cidade. Faz parte da paisagem. É também paisagem. Augusto incorpora na poesia recursos vários que a modernidade disponibilizou, ao inaugurar Bienais, ao projetar sua poesia nos painéis luminosos como “Quasar” (1982), “Código” (1985) entre outras.

Logo, a Poesia Concreta é uma marca cultural do urbano em São Paulo que muito deve à “inovação” da forma poética a partir de Oswald de Andrade no início do século XX. O poeta concretista incorpora o contemporâneo na poesia a partir dos recursos disponíveis, e também as artes plásticas, como nos “Popcretos” exemplificados neste texto. Consolida uma nova linguagem a partir da plasticidade na poesia através da colagem, dos efeitos sonoros, do aproveitamento de diversas plataformas para a publicação: muros, endereço digital, materiais diversos. A modernidade na poesia abre portas para o contemporâneo, para o fim do verso. Para arte na poética, para novas textualidades e possibilidades na poesia.

## Referências

AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira**. As vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, ano I, n. 1, p.3, 1976. Editora Metal Leve.

\_\_\_\_\_. Manifesto da poesia pau-Brasil. In: RUFFINELLI, J; ROCHA, J. C. C. (Orgs.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 21.

CAMPOS, A. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

\_\_\_\_\_. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. Copyright: 1999. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>>. Acesso em: 12 maio 2018.

\_\_\_\_\_. A; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006.

\_\_\_\_\_. arte concreta: objeto e objetivo\*. In: CAMPOS, A; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006b. p. 63-65.

CAMPOS, H. evolução de formas: poesia concreta\*. In: CAMPOS, A; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 77-89.

MONTEIRO, V. J. Por ocasião da descoberta da poesia Pau-Brasil. **FronteiraZ** – Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC-SP, São Paulo, n. 12, jun. 2014.

NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PIGNATARI, D. a exposição de arte concreta e volpi\*. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006a. p. 89-93.

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

REVISTA de Antropofagia. São Paulo: Metal Leve, 1976.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1977. p. 29-48.

## THE INFLUENCE OF OSWALD DE ANDRADE ON THE NEO- CONCRETE POETRY OF AUGUSTO DE CAMPOS

### Abstract

This article takes a comparative approach to Oswald de Andrade's aesthetic-literary project and its influence on the concretist movement, especially in Augusto de Campos' poetry. In the 1920s, the modernist idealized Brazilian and avant-garde poetry, simultaneously nationalist and regressive, cosmopolitan and modernizing. Its aesthetic formulation is opposed to the literary traditionalism of the 19th century, which still hovered over the 20th century, being, therefore, a project of aesthetic renewal of a “genuinely” national poetry and of its time. From the 1950s to the 60s, the emergence of Concrete Poetry meets what was built in the 1920s by Oswald de Andrade. A constructive posture emerges for poetry, making it also avant-garde and inaugurating new textualities for the poetic. Above all, the author Augusto de Campos incorporates in most of his publications new platforms, including the media, laser projection, technologies, video clips, sound, image, etc., in an exercise of updating and renewing poetry.

Página | 171

### Keywords

Pau-Brazil Poetry. Brazilian Modernism. Neo-Concrete Poetry.

---

Recebido em: 08/02/2020  
Aprovado em: 03/06/2020

## SEÇÃO TRADUÇÃO

A seção TRADUÇÃO publica traduções originais e inéditas de obras literárias ou textos críticos relevantes para a área de Letras. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

## Aeroporto

Priscila Campolina de Sá Campello<sup>64</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC)

Flávia M. da Rocha Fontes<sup>65</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Marise Myrrha de Paula e Silva Neves<sup>66</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC)

KALDAS, Pauline. Airport. In: KALDAS, Pauline; MATTAWA, Khaled (Eds.). **Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction**. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2009. p. 19-25.

He paced the airport waiting room, his steps marking a path in the carpet between the rows of seats. At first those sitting down looked up at this man who could not hold his feet still like the rest of them and curb his agitation. After a while, some returned to their own thoughts or families. A few kept their gaze on his coming and going, perhaps to ease their own turmoil. Even after he left, a few repeated his path with their eyes as if permanently held by the ghost of his movement.

Ele percorreu a sala de espera do aeroporto, seus passos marcando um caminho no carpete entre as fileiras de assentos. No começo, aqueles que estavam sentados levantaram a cabeça para olhar para esse homem que não conseguia manter seus pés quietos como o resto deles e conter sua agitação. Depois de um tempo, alguns retornaram para seus pensamentos ou famílias. Outros mantiveram o olhar no seu vai e vem, talvez para acalmar a própria agitação. Mesmo depois que ele foi embora, alguns refaziam seu caminho com

---

<sup>64</sup> Professora de Literatura do Curso de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e de Literatura Inglesa do Curso de graduação em Letras da PUC Minas.

<sup>65</sup> Mestranda em Estudos Literários: Literaturas de Língua Inglesa - UFMG.

<sup>66</sup> Professora de Língua e Literatura Inglesa da PUC Minas.

Samir was about five feet seven, with black hair cut short because otherwise it would frizz and wave. His nose was rather large, but his eyes compensated, their brown glimmer and long lashes giving his face an unexpected beauty. He was slender, his physique almost that of a young boy. But around the middle a slight roundness was beginning, probably because for the past year he had been going to a Chinese restaurant and ordering pupu platters for dinner. Once, his coworkers had talked him into going out after work. He was frightened at the prospect of having to understand the menu and perhaps not having enough money. When they ordered something to be shared, he was relieved. The assortment of fried foods soothed him. Although some of the tastes were unfamiliar, he had grown up with the smell of food frying. His mother fried fish, potatoes, cauliflower, so now he could eat with a certain security. He asked a couple of times what this was called, his tongue moving silently in his mouth to repeat the words *pupu platter*.

os olhos como se permanentemente presos pelo fantasma de seu movimento.

Samir tinha aproximadamente um metro e setenta e quatro, cabelos pretos cortados rentes porque, do contrário, ficariam crespos e ondulados. Seu nariz era um tanto grande, mas os olhos compensavam, o brilho castanho e os longos cílios davam à sua face uma beleza inesperada. Ele era esguio, o físico quase o de um jovem garoto. Mas na barriga uma leve saliência começava a aparecer, provavelmente porque no último ano ele vinha frequentando um restaurante chinês e pedindo travessas de *pupu platter*<sup>67</sup> para jantar. Uma vez, os colegas o haviam convencido a sair depois do trabalho. Ele estava receoso de ter que entender o cardápio e talvez não ter dinheiro suficiente. Quando eles pediram algo para ser dividido, ficou aliviado. A variedade de comidas fritas o tranquilizou. Apesar de alguns gostos não serem familiares, ele havia crescido com o cheiro de comida frita. Sua mãe fritava peixe, batatas, couve-flor, então agora ele podia comer com certa segurança. Ele perguntou algumas vezes como esse prato era chamado, sua língua se movendo silenciosamente em sua boca

---

<sup>67</sup> Pupu platter – Prato de entrada com carnes e frutos do mar (rolinho primavera, costelas, asinhas de frango, camarão frito, carne de boi ao molho teryaki, etc).

After that, occasionally, he would go to the restaurant alone and order the same thing. He didn't catch the odd twist of the waiter's face, and he ate confidently.

It was eleven o'clock Sunday morning. He had woken early, a little before six, despite having stayed up late cleaning his small apartment thoroughly. Glancing at his watch, he noted there was still another hour before the plane was due. He stretched his pacing out of the waiting area to look at one of the arrival terminals. Flight 822 from Egypt via Switzerland. Yes, the arrival time was still twelve o'clock p.m. He turned his gaze around the airport until his eyes fell on some tables and chairs that he hoped were part of a coffee shop. He headed over, lengthening his stride a little. Ordering the coffee, he was tempted to get something to eat but was afraid his stomach would turn, so he settled at a small table with the Styrofoam cup awkwardly balanced in his hand. It was too hot to drink so he could only sit, the sounds of the airport mingling together till they became a steady hum in his head.

para repetir as palavras *pupu platter*. Depois daquele dia, ocasionalmente, ia sozinho ao restaurante e pedia a mesma coisa. Ele não percebia a cara feia do garçom, e comia com confiança.

Eram onze horas da manhã de domingo. Ele havia acordado cedo, um pouco antes das seis, apesar de ter ficado até tarde limpando seu pequeno apartamento. Ao olhar para o relógio, notou que ainda faltava uma hora até o avião chegar. Ele saiu da área de espera para olhar para um dos terminais de chegada. Voo 822 do Egito via Suíça. Sim, a hora de chegada ainda era meio-dia. Ele deu uma olhada pelo aeroporto até que seus olhos recaíram em algumas mesas e cadeiras que ele esperava fossem parte de uma cafeteria. Dirigiu-se até lá, alargando um pouco seus passos. Enquanto pedia o café, ficou tentado a pegar algo para comer, mas estava receoso de que seu estômago se revirasse, então se acomodou em uma pequena mesa com o copo de isopor estranhamente equilibrado em sua mão. Estava muito quente para beber, então ele apenas podia ficar sentado, os sons do aeroporto se misturando até que se tornaram um murmúrio constante em sua cabeça.

She stared at the empty suitcase on her bed. How do you pack for moving to another country? she thought. She circled the room, stopping to sift through open dresser drawers, to flip through clothes hung in the closet, to slightly rearrange items on top of dressers, only to find herself back in front of an empty suitcase.

Her mother appeared at the door. “Hoda, you haven’t done anything! The suitcase is empty.”

Hoda shifted her eyes to the suitcase as if seeing its open cavity for the first time. “I will. I’m just organizing,” Hoda replied to appease her mother.

“You leave early in the morning,” her mother said as if ringing a bell.

As her mother stepped out of the room, Hoda sat on the bed, giving her back to the suitcase. She was an attractive woman, but not in the traditional Egyptian sense. Her body was slim without the usual roundness around the hips and legs, probably because she insisted on walking everywhere. Taxis are too expensive and buses are too crowded, she argued. Her black hair was cut straight just above her shoulders. She

Ela encarou a mala vazia em sua cama. Como se faz uma mala para se mudar para outro país? ela pensou. Circulou o quarto, parando para olhar coisas nas gavetas abertas da cômoda, para revirar roupas penduradas no armário, para rearranjar levemente itens em cima de cômodas, apenas para se achar de volta em frente a uma mala vazia.

Sua mãe apareceu na porta. “Hoda, você não fez nada! A mala está vazia.”

Hoda voltou seus olhos para a mala como se estivesse vendo sua cavidade aberta pela primeira vez. “Eu vou. Estou apenas organizando.” Hoda replicou para sossegar sua mãe.

“Você parte de manhã cedo,” sua mãe disse como se a estivesse lembrando.

Assim que a mãe saiu do quarto, Hoda sentou-se na cama, dando as costas para a mala. Ela era uma mulher atraente, mas não tinha uma beleza egípcia tradicional. Seu corpo era esbelto sem o arredondamento usual ao redor dos quadris e pernas, provavelmente porque insistia em andar para todo lugar. Táxis eram muito caros e ônibus eram lotados demais, argumentava. Seu cabelo preto era cortado em linha reta acima dos ombros. Ela nunca



never put anything in it, didn't use henna, and wore it simply as it was. Her mother had tried to coax her a little, to style it in some way, but after all these years, she knew it was a useless effort. Her face held the energy of youth, and people often found themselves looking at her. It was her mouth that was her most prominent feature. Although it was considered slightly large, there was still something captivating about it, the way her smile pulled you in and made you listen to whatever she was saying.

It was eleven o'clock Saturday morning. She had woken early, a little before six, despite having stayed up late saying good-bye to friends and relatives. The first thing she did was call the airport to check the departure time. Flight 822 to Boston via Switzerland. Yes, it was leaving at two o'clock a.m. in the morning and due to arrive at twelve o'clock p.m. American Eastern time. After she hung up, she made herself a cup of coffee although she rarely drank it. The traffic outside began its erratic rhythm of fitful stops and starts accentuated by the loud honks of impatient drivers. She sat in the kitchen almost in a trance until her ears tuned the

usava nada nele, não usava henna, o usava simplesmente como era. Sua mãe havia tentado convencê-la a estilizá-lo de algum jeito, mas após todos esses anos, ela sabia que era um esforço inútil. Seu rosto mantinha a energia da juventude, e pessoas frequentemente se pegavam olhando-a. Sua boca era a característica mais proeminente. Apesar de ser considerada ligeiramente grande, havia ainda algo cativante sobre ela, o jeito que seu sorriso nos atraía e nos fazia ouvir qualquer coisa que ela estivesse dizendo.

Eram onze horas da manhã de sábado. Ela havia acordado cedo, um pouco antes das seis, apesar de ter ficado até tarde se despedindo de amigos e parentes. A primeira coisa que ela fez foi ligar para o aeroporto e confirmar o horário de partida. Voo 822 para Boston via Suíça. Sim, o avião partiria às duas horas da manhã com previsão para chegar ao meio dia no horário da costa leste americana. Depois que desligou, fez uma xícara de café, apesar de raramente o beber. O trânsito lá fora iniciou seu ritmo errático de paradas e partidas intermitentes acentuadas pelas altas buzinas de motoristas impacientes. Ela sentou-se na cozinha quase em transe até que seus

noise outside to a steady hum in her head.

Would she be on the plane? It was his brother who had written with the flight information. He had received one letter from her parents, accepting his proposal and giving their blessing. Everything else, signing the church marriage papers, processing the immigration documents, had been done through his brother. And it had taken longer than expected, almost two years of filling out forms, presenting proof of this and that, till he felt his life had transformed into a sheaf of papers. He sometimes forgot the purpose behind all this, that it would eventually lead to marrying someone whom he didn't know. At times, fear chimed through Samir's body. Perhaps he should've listening when his brother had urged him to return to Egypt, to choose for himself. But Samir was reluctant to leave his new job.

In the meantime, all he could do was wait and work. He had arrived in this country with little money and little education. The only school that would accept him in Egypt was the agricultural college. For two years, he sat and listened to professors lecturing about

ouvidos tornaram o barulho do lado de fora em um murmúrio constante em sua cabeça.

Ela estaria no avião? Foi o irmão dele que havia escrito com a informação do voo. Ele havia recebido uma carta dos pais dela, aceitando sua proposta e dando sua bênção. Todo o resto, assinar os documentos de casamento da igreja, processar os documentos de imigração, foram feitos através do irmão dele. E havia demorado mais do que o esperado, quase dois anos preenchendo formulários, apresentando provas disso e daquilo, até que ele sentiu que sua vida havia sido transformada em uma montanha de papéis. Ele às vezes esquecia o propósito por trás de tudo, que isso finalmente o levaria a se casar com alguém que ele não conhecia. Às vezes, o medo perpassava pelo corpo de Samir. Talvez ele devesse ter ouvido quando seu irmão o havia estimulado a voltar para o Egito, para ele próprio fazer a escolha. Mas Samir estava relutante em largar seu novo emprego.

Nesse meio tempo, tudo que ele podia fazer era esperar e trabalhar. Havia chegado nesse país com pouco dinheiro e pouco estudo. A única escola que o havia aceitado no Egito era a faculdade de agricultura. Por dois anos, ele resignou-se a ouvir os professores darem aulas sobre

crops, soil, irrigation till his mind blurred and he knew if he didn't leave, he would end up another man with a college degree selling cigarettes in a kiosk. He was not a lucky person, but he entered the green card lottery anyway. It was free and they only asked for your name and address. The rumor said fifty thousand each year would be chosen to come to America. And he had heard of people who won and actually went. What a strange country, he thought, to make its immigration decisions through a lottery. He curbed his joy when he received notification that he had been selected. It was clear that the process would be long. Now came the applications to be filled, the requests for documents, the interview which, in halting English, he felt sure would eliminate him, but the end was indeed permission to immigrate, to chance his life in another country.

Would he be there? What was she doing going to another country to marry a man she didn't even know? Her parents had helped convince her that this would be best for her. "He's from a good family and after all he's in America and not many people can get there."

colheitas, solo, irrigação até que sua mente ficou embaçada, e ele sabia que, se não partisse, terminaria como mais um homem com um diploma de faculdade vendendo cigarros em um quiosque. Ele não era uma pessoa de sorte, mas entrou na loteria do *green card* de qualquer modo. Era gratuito e eles apenas pediam seu nome e endereço. Rumores diziam que cinquenta mil iriam ser escolhidos para ir para a América a cada ano. Ele havia ouvido sobre pessoas que ganharam e realmente foram. Que país estranho, ele pensara, fazer suas decisões de imigração através de uma loteria. Ele conteve sua alegria quando recebeu uma notificação de que havia sido selecionado. Era claro que o processo seria longo. Agora viriam os formulários a serem preenchidos, as solicitações por documentos, a entrevista que, por seu inglês precário, ele tinha certeza que o eliminaria, mas no final recebeu mesmo a permissão para imigrar, para tentar sua vida em outro país.

Ele estaria lá? O que ela estava fazendo indo para outro país para se casar com um homem que nem conhecia? Seus pais haviam ajudado a convencê-la de que isso seria o melhor para ela. "Ele vem de uma boa família e, além disso, está na América e não são muitas pessoas que

“Besides,” her father added, “this America is more suited to your independent nature.” “Yes,” her mother added, in a resigned tone, “and they like educated people there.” It was true that in Egypt Hoda often felt like a piece of rough wood that needed to be sanded down. No one understood her desire to continue for a master’s degree in chemistry. “You have a college degree,” her parents argued, “And you’re twenty-one now. Look for a husband. It’s time to settle down.” When a young man approached her parents to propose marriage, she accepted, thinking this would keep people quiet. But she had been naïve. The young man was insistent that she quit school and devote her time to setting up their new home. Finally their heated arguments led to a breakup of the engagement, and not surprisingly this only worsened her reputation. She knew her parents feared that now she would never marry.

When the proposal from America came, she hesitated. She had one more year until she completed her degree. But everyone assured her the

conseguem ir para lá.” “Além disso”, seu pai continuou, “essa América é mais adequada para sua natureza independente”. “Sim”, sua mãe complementou, em um tom resignado, “e lá eles gostam de pessoas com estudo”. Era verdade que no Egito Hoda frequentemente se sentia como um pedaço de madeira áspera que precisava ser lixado. Ninguém entendia seu desejo de continuar os estudos para conseguir um diploma de mestrado em química. “Você tem um diploma de faculdade”, seus pais argumentaram, “e está com vinte e um anos agora. Procure por um marido. É hora de se acomodar.” Quando um jovem abordou seus pais para propor casamento, ela aceitou, pensando que isso iria manter as pessoas caladas. Mas havia sido ingênua. O jovem insistira para que ela largasse a escola e dedicasse seu tempo montando a nova casa. Finalmente as discussões acaloradas levaram ao término do noivado, e não surpreendentemente isso apenas piorou sua reputação. Ela sabia que seus pais tinham medo de que agora nunca fosse se casar.

Quando a proposta da América chegou, ela hesitou. Levaria mais um ano até que conseguisse seu diploma. Mas todos lhe asseguraram que a papelada

paperwork would allow her enough time to finish. And they were right. Things dragged out for so long that at times she forgot she was engaged or that she was going to America. So when Samir's brother appeared at their door two weeks ago with the plane tickets and the approved visa, her head spun like a top.

He had arrived with some hope and trepidation. The process had been difficult, but each time he pictured himself standing inside the kiosk, his body trapped and his arms reaching for cigarettes, he was able to push himself and do what was requested. Surely in America there would be more possibilities. But that first year, America kept him dogpaddling and gasping for air. The language confounded him, quick mutterings with hardly any gestures or even a direct look. He took an English class, but the rules of grammar and the purposely slow pronunciation of the teacher did little to improve his understanding. He found a job washing dishes in a restaurant where contact was limited to Good morning, How are you, and Seeing you later. When the radio in the kitchen broke one day, followed by the mumbled swearing of the cook, he

permitiria a ela tempo suficiente para terminar. E eles estavam certos. As coisas se arrastaram por tanto tempo que às vezes ela esquecia que estava noiva ou que estava indo para a América. Então, quando o irmão de Samir apareceu em sua porta duas semanas atrás com as passagens de avião e o visto aprovado, sua cabeça girou como um pião.

Ele havia chegado com alguma esperança e apreensão. O processo havia sido difícil, mas cada vez que ele se imaginava de pé dentro do quiosque, seu corpo aprisionado e seus braços tentando alcançar os cigarros, ele era capaz de se forçar a fazer o que era requisitado. Certamente na América haveria mais possibilidades. Mas naquele primeiro ano, a América o manteve como um cachorro na água, lutando por ar. A língua o confundia, murmúrios rápidos com raros gestos ou mesmo um olhar direto. Ele fez aulas de inglês, mas as regras de gramática e a pronúncia propositalmente devagar do professor fizeram pouco para melhorar seu entendimento. Ele conseguiu um emprego lavando louça em um restaurante onde o contato era limitado a “Bom dia”, “Como vai você?” e “Te vejo mais tarde”. Quando o rádio da cozinha quebrou um dia, seguido de xingamentos murmurados pelo

offered to fix it. The cook gave him a perplexed look and tossed the radio to him with a Go ahead. The dishes piled up a bit as he fiddled with the switches, found a knife to use as a screwdriver, and then managed to make the music remerge. After that, other radios and sometimes clocks, telephones, or calculators were handed to him. Most of the time he could fix them, and the added conversations made him more confident.

Fixing things was the one thing he could do. It was like a sixth sense to him. When he was a child, if something broke at home, they couldn't afford to buy another one. Since it was already not working, his family figured there was no harm in letting him fiddle with it, and so he learned how everything was put together, how to take it apart, and how to reconnect the parts so it worked. He was most comfortable staring at the inside of machine with its intricate weaving of wires and knobs. But he had never perceived his ability as a skill; it was simply an instinct.

When the restaurant manager caught wind of his reputation, he approached him with a request to fix his

cozinheiro, ele se ofereceu para consertá-lo. O cozinheiro o olhou perplexo e jogou o rádio para ele com um “Vá em frente”. A louça se acumulou um pouco enquanto ele mexia nos interruptores, achou uma faca para usar como chave de fenda, e então deu um jeito de fazer a música reaparecer. Depois daquilo, outros rádios e às vezes relógios, telefones, ou calculadoras eram entregues a ele. Na maioria das vezes ele conseguia consertá-los, e as conversas adicionais o faziam ficar mais confiante.

Fazer consertos era a única coisa que sabia fazer. Era como um sexto sentido para ele. Quando era criança, se algo quebrava na casa, eles não podiam arcar com a compra de outro. Como o objeto já não estava funcionando, a família dele achava que não faria mal deixar que ele mexesse, e então aprendeu como tudo era montado, como desmontar, e como reconectar as partes para que funcionassem. Ele ficava mais confortável encarando o interior de uma máquina, com sua complexa trama de fios e botões. Mas nunca havia percebido essa habilidade como um talento; era simplesmente um instinto.

Quando o gerente do restaurante ouviu falar de sua reputação, o abordou com um pedido para consertar seu

stereo, adding, I took it to the shop but they couldn't do anything.

He spent a day at the manager's house, surrounded by components with wires stretching like a web of animal's tails. Every time the managers walked by, Samir saw him shaking his head with a look of doubt clouding his face. By the end of the day, the tails had been untangled, and when Samir pressed the power button, the music spread through the house. Thank you, thank you, the manager repeated, and Samir stood puzzled by how a boss could lower himself to thank an employee. The manager sent Sami to the same shop that couldn't fix his stereo. He was hired on a trial basis, but he proved himself quickly. He had found his niche in this country that could make many things, but didn't know how to fix what it broke.

It wasn't that she didn't want to get married. She had always hoped her life would be with a partner, and at some point she expected to have children. But she knew she didn't want the life she saw around her. Women dragging their

aparelho de som, acrescentando: “Eu levei até a loja, mas eles não puderam fazer nada”.

Ele passou um dia na casa do gerente, rodeado por componentes com fios esticados como uma teia de rabos de animais. Toda vez que o gerente passava por ele, Samir o via balançando a cabeça com um olhar de dúvida anuviando seu rosto. Ao fim do dia, os fios haviam sido desemaranhados, e quando Samir apertou o botão de ligar, a música se espalhou pela casa. “Obrigado, obrigado”, o gerente repetiu, e Samir ficou perplexo de ver como um chefe podia se rebaixar a agradecer a um empregado. O gerente mandou Samir para a mesma loja que não havia conseguido consertar seu aparelho de som. Ele foi contratado de modo experimental, mas provou seu valor rapidamente. Ele havia achado seu nicho nesse país que podia fazer tantas coisas, mas não sabia como consertar o que quebrava.

Não era que ela não quisesse se casar. Ela sempre teve esperanças de que sua vida seria com um parceiro, e em algum ponto ela esperava ter filhos. Mas sabia que não queria a vida que via ao seu redor. Mulheres arrastando seus afazeres

chores like chains, cleaning house, washing clothes, cooking food, all for others. She had watched friends marry at eighteen and nineteen, sometimes even men of their own choosing whom they loved. Within the first year, their spirits dissipated like sugar crystals in water. It frightened her to envision her life in this way, her days filled with the care of home and family, her body growing heavy with the idleness of her brain.

That is why, against everyone's understanding, she enrolled in the mater's program in chemistry. She was one of two women, but the other was there only to pass the time until she found a husband. Her family had determined that it would be more respectable for her to continue her studies than to remain at home waiting. But for Hoda, it was a different matter. Chemistry had caught her fancy and it was the only thing she wanted to do. As a child her mother had to pull her out of the kitchen, where she would find her sitting cross-legged on the floor with a bowl in front of her, mixing starch and water, baking soda and vinegar, or some new combination. "Just to see what would happen," she answered her mother's shouting inquiries. Finally, her

como correntes, limpando a casa, lavando roupas, cozinhando, tudo para outros. Ela havia assistido amigas se casarem com dezoito e dezenove anos, às vezes até com homens de sua própria escolha a quem amavam. No primeiro ano, a vitalidade delas dissolvia-se como cristais de açúcar em água. Prever sua vida desse modo a amedrontava, os dias preenchidos cuidando da casa e família, o corpo ficando pesado com a inatividade do cérebro.

Foi por isso que, contra todos, ela se inscreveu no programa de mestrado em química. Era uma de duas mulheres, mas a outra estava lá apenas para passar o tempo até achar um marido. A família dela havia determinado que seria mais respeitável continuar os estudos do que ficar em casa esperando. Mas para Hoda era uma questão diferente. A química havia despertado seu interesse e era a única coisa que ela queria fazer. Quando criança sua mãe tinha que tirá-la da cozinha, onde a encontrava sentada com as pernas cruzadas com uma vasilha na sua frente, misturando amido e água, bicarbonato de sódio e vinagre, ou alguma nova combinação. "Só para ver o que ia acontecer", ela respondia as indagações gritadas pela mãe. Finalmente, ela a banuiu da cozinha. O resultado, além de Hoda nunca ter



mother banished her from the kitchen. The result, aside from Hoda never learning how to cook, was that she began borrowing chemistry books from her friend's older brother who was studying at the university and moved the experiments to more secluded parts of the house. She struggled through the master's program, where the male students laughed directly at her and the professors didn't take her seriously. Still she persisted and gained high marks. It was an act of faith since she knew the only job Egypt would give her would be in a lab analyzing blood and urine samples.

Perhaps that's why she accepted the roll of dice that would lead her to America. There might be a chance there of having a real job, of doing research, of working with someone who would take her seriously, not turn everything back around to her femininity. Her English was strong since all the sciences were taught in English, and she had occasionally had American or British professors with whom she had no trouble communicating. What concerned her was this man who had extended his proposal across the ocean. What kind of man would marry a woman without even

aprendido a cozinhar, foi que ela começou a pegar livros de química emprestados do irmão mais velho de sua amiga que estava estudando na universidade, e levou seus experimentos para partes mais isoladas da casa. Ela batalhou por todo o programa de mestrado, onde os estudantes masculinos riam diretamente dela e os professores não a levavam a sério. Mesmo assim ela persistiu e conseguiu notas altas. Era um ato de fé, já que ela sabia que o único emprego que conseguiria no Egito seria em um laboratório analisando amostras de sangue e urina.

Talvez por isso ela tivesse aceitado tentar a sorte que a levaria para a América. Talvez lá ela tivesse a chance de conseguir um emprego de verdade, fazendo pesquisa, trabalhando com alguém que a levaria a sério, e não direcionar tudo para sua feminilidade. Seu inglês era sólido, já que todas as ciências eram ensinadas em inglês, e ela ocasionalmente tinha professores americanos ou britânicos com quem não tinha problema em se comunicar. O que a preocupava era esse homem que havia estendido seu pedido até o outro lado do oceano. Que tipo de homem se casaria com uma mulher sem

seeing her, would choose as if picking a number out of a hat?

After two years in America and turning thirty, Samir knew he had to get married. And he also knew he needed a certain kind of woman, not one who would lean on him, who would expect to be at home while he worked. He needed someone who could stand in this world next to him, perhaps even lead him a little. He sent his request to his brother: a woman who was educated, who knew English well, who wanted to work; a woman who could swim in deep water, he added. His brother argued with him that he was asking for trouble, that such women should remain unmarried. But Samir was insistent and said he would accept nothing else.

Hoda was twenty-five years old. If she didn't marry soon, she would be looked on with either pity or suspicion. And if she remained in Egypt and married the next man who proposed, her life would inevitably fall into the repeated pattern of other women. She couldn't articulate what she wanted, only that it was not here. Hoda caught her breath like the reins of a horse and began to fill the suitcases. She counted the

nunca tê-la visto, que a escolheria como se estivesse sorteando um número de uma cartola?

Depois de dois anos na América e com trinta anos, Samir sabia que tinha de se casar. E ele também sabia que precisava de um certo tipo de mulher, não uma que fosse apoiar-se nele, que teria expectativas de ficar em casa enquanto ele trabalhava. Ele precisava de alguém que pudesse ficar nesse mundo ao seu lado, talvez até guiá-lo um pouco. Ele enviou esse pedido para seu irmão: uma mulher que tivesse estudo, que soubesse bem inglês, que quisesse trabalhar; uma mulher que pudesse nadar em águas profundas, ele completou. O irmão argumentou que ele estava procurando confusão, que esse tipo de mulher deveria permanecer solteira. Mas Samir foi insistente e disse que não aceitaria outro tipo de garota.

Hoda tinha vinte e cinco anos. Se ela não se casasse logo, seria olhada com pena ou desconfiança. E se ela permanecesse no Egito e se casasse com o próximo homem que propusesse, sua vida iria inevitavelmente cair no padrão repetido por outras mulheres. Ela não conseguia articular o que queria, apenas que não era aqui. Hoda controlou o fôlego como se controla rédeas de um cavalo e

number of dresses, skirts, and pants she had, then divided by half; that's how many she would take. Then she proceeded to do the same with all other items. Within a few hours the two permitted suitcases were filled.

começou a encher as malas. Ela contou o número de vestidos, saias e calças que tinha, então dividiu pela metade: isso era quanto ia levar. Em seguida continuou a fazer o mesmo com todos os outros itens. Em algumas horas as duas malas permitidas estavam cheias.

---

Recebido em: 31/05/2020  
Aprovado em:25/08/2020

## SEÇÃO CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Estes podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista. Os textos que seguem nesta seção não passaram pelo mesmo processo avaliativo que os demais.

# [a serpente de Medusa]

Yvisson Gomes dos Santos (UFAL)<sup>68</sup>

[Górgona, *hybris*, desmesura]

A cabeça da Medusa fazia medo.  
Medo pior era se não houvesse cobras naquela cabeça.  
Elas falavam *phallos* de mil gerações.  
Por sorte, foi à morte a Górgona.  
Uso e afirmo: peguei em uma de suas serpentes e era rija e fascinante.

[πριν από τη θεά]

---

<sup>68</sup> Doutorando em Educação pelo PPGE/CEDU/UFAL



Camila Manoela Silva (UFTM)<sup>69</sup>

Essa casa nunca mais foi a mesma.  
O teto branco demais sem ninguém para apontar os defeitos.  
As paredes úmidas que ninguém mais tateou enquanto reclamava do frio.  
A cama marcada de um lado só.  
Dois livros em cima da mancha escura da taça de vinho, lá na mesa de centro que você escondeu.  
Os discos empoeirados separados em ordem alfabética que ninguém mais escutou.  
As rosas do jardim estão todas mortas. Nunca mais choveu.  
O tempo secou,  
mas a neblina fria ainda aparece todas as manhãs, como castigo para trazer saudade.  
As vezes, enquanto tomo banho ainda posso sentir o cheiro do seu shampoo,  
e por outras vezes, me imagino tocando a sua pele macia,  
enquanto canto sozinha, aquela música que você me ensinou,  
porque não posso mais te ouvir...  
"YO".

---

<sup>69</sup> Graduanda de Letras pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

## *Fogos-fátuos*

Gustavo Tanus<sup>70</sup>

Nestes tempos  
tudo se queima.  
E queima.  
Queimam-se institutos, escolas,  
arquivos, bibliotecas, livros, museus.  
Grandes fogueiras para esquecer fracassos,  
serenar a razão e encorajar as ignorâncias.

Tempos que incêndios apagam vestígios de crimes.  
Queimam-se investigações,  
títeres, primos laranjas, testas de ferro.

E queimam casas, terreiros,  
abrigos de pessoas em situação de rua,  
moradias de trabalhadores rurais sem terra,  
sem teto,  
comunidades, favelas.  
E queimam pessoas.  
É permitido, neste momento, queimar  
Com bombas e balas de borracha,  
os corpos sobreviventes de trabalhadores em greve.

Queimam pessoas.  
Pessoas.  
Pessoas são queimadas, todos os dias.  
Jovens negros das periferias,  
indígenas nos sertões deste país.

Nestes tempos só não se queimam lojas nem bancos.  
porque aí já é barbárie.

---

<sup>70</sup> Doutorando em Estudos da Linguagem/Literatura Comparada (UFRN). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG; Bacharel e Licenciado em Português e Bacharel em Edição por esta mesma universidade. Pesquisador e integrante da comissão editorial do literafro – portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Cofundador e pesquisador do Moviola – grupo de pesquisas intersemióticas/intermídias: travessias entre Cinema, Literatura e outras áreas.

## *A cidade*

Alane Melo<sup>71</sup>

Luzes, fios e postes na Avenida  
Um emaranhado de estradas  
Se cruzam, intrusas  
num vem e vai sem fim  
Sem fim  
Vem a tarde  
A noite  
A(manhã)  
Os dias se entrelaçam  
Correm  
Se vão  
Mas não se perdem  
Porém nada de novo  
Acontece  
Debaixo do Sol.

---

<sup>71</sup> Autora do poema



