

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 13 • Nº 23 • Jul. - Set. (2021) • ISSN 2596-2817

Temática Livre



Bruna Tella Guerra
Rafael Martins da Costa
(Organizadores)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 13 • Nº 23 • Jul. - Set. (2021)

ISSN 2596-2817



Temática livre

**Bruna Tella Guerra
Rafael Martins da Costa
(organizadores)**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Bruna Tella Guerra – SEDUC-SP
Rafael Martins da Costa - IFRJ

EDITORES-GERENTES

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

EDITORA-CHEFE

Francisca Kellyane Cunha Pereira –
UFC

EDITORA-ASSISTENTE

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Edson da Silva Nascimento – UFC
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC
Gabriela Ramos Souza - UFC
Karine Costa Miranda – UFC
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC
Matheus Araújo de Souza Silva – UFC
Nathalia Bezerra da Silva Ferreira –
UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Valéria Correia Lourenço – 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 Studi 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

A imagem reproduzida na capa desta edição da ENTRELACES é a tela "TV Nova", do jovem pintor pernambucano Rômulo Jackson. As obras de Jackson recuperam imagens que fazem parte da cultura popular de Pernambuco: uma blusa de uniforme de escola pública pendurada no varal, um pratinho de plástico com salgadinhos de aniversário, um pote de margarina ao lado de um pacote de cuscuz. Essas naturezas mortas plasam na pintura objetos e cenas aparentemente menores, e que, no entanto, recortam a realidade a partir de elementos simbólicos de uma memória coletiva. Figurativas e literárias, as telas do pintor trazem para o centro da forma artística essa pop art pernambucana, com um gesto absolutamente democrático: o cotidiano aqui representado é o da gente humilde em seus espaços de ociosidade - não a preguiça ou o trabalho, mas sim o ócio.

Na tela "TV Nova", o pintor faz de todos nós telespectadores do "Tarde Legal", programa televisivo em que se apresentam conjuntos musicais do brega pernambucano. A cena recortada pela TV Panasonic como que transborda para o exterior: o paninho em cima da televisão, o elefante de louça lilás, o copo com flores, o molho de chaves ali esquecido, o aparelho de DVD CCE, o pequeno rack de madeira contra a parede azul - tudo isso parece formar um repertório cultural cuidadosamente manipulado pelo artista, com uma espécie de paixão selvagem por esses símbolos. Não há contraste entre a cena representada na televisão e o mundo exterior, tampouco há ironia. Ao contrário, há sim uma vontade artística de tudo acolher, uma compaixão absoluta por esses traços da cultura popular, um desejo (uma utopia comunista?) de sentir-se igual a todos.

SUMÁRIO

Apresentação _____	08
<i>A leitura de poesia para a formação humana na educação básica: diálogos com o cancionero de Elomar</i> _____	14
Letícia Queiroz de Carvalho e Liliane Rodrigues de Albuquerque Alvim	
<i>Leitura em foco: olhares sobre os caminhos do leitor literário</i> _____	33
Rodrigo Severiano dos Santos e Carla Carolina da Silva Malta	
<i>Tem lugar para o rap na 'Cidade Canção'?</i> _____	54
Érica Paiva Rosa	
<i>A poesia contemporânea contra o genocídio da população negra: Dinha e o lirismo de libertação em Zero a Zero (2015)</i> _____	74
Karina de Moraes e Silva	
<i>Em apenas três minutos: O slam e literatura afrofeminina na performance de Gabz</i> _____	97
Leandro Lopes Soares, Cássia da Silva e Cícera Janaína Rodrigues	
<i>A interface entre Teoria Literária e a Escrita Criativa: um estudo</i> _____	109
Stéfanie Garcia Medeiros, Luiz Antonio Assis Brasil, Bernardo Bueno, Ángela María Cuartas Villalobos, Gabriela Richinitti, Gabriel Eduardo Bortulini, Harini Abja Kanesiro, Luís Roberto Amabile, María Elena Morán Atencio, Marina Soares Nogara	
<i>Que horas eram?</i> _____	126
Luiz Philip Gasparete	
<i>Trilhando a fuga do ego: a estetização do luto no conto Kino, de Haruki Murakami</i> _____	142
David Sousa Patrício e Edson Soares Martins	
<i>Grupos juvenis e a construção de identidade em A Clockwork Orange</i> _____	162
Luís André Gonçalves Werlang, Marinês Andrea Kunz e Rosi Ana Grégis	
<i>A condição de simulacro da ficção moderna no conto As Ruínas Circulares de Jorge Luis Borges</i> _____	182
Kleber Kurowsky	
<i>Jorge Luis Borges: Leitor de Walt Whitman</i> _____	200
Ian Anderson Maximiano Costal	

<i>Cronotopos em Los Pequeños Seres, de Salvador Garmendia</i> _____	220
María Emilia Landaeta Silva	
<i>Sobre huéspedes y sus relaciones: el cuerpo y la ciudad en El huésped, de Guadalupe Nettel</i> _____	241
Brenda Carlos de Andrade	
<i>La ciudad como espacio (d)enunciador: poesía colombiana del siglo XXI</i> _____	256
David Alonso Bueno	
<i>Agosto, de Rubem Fonseca: entre o romance histórico e a metaficção historiográfica</i> _____	275
Sabrina Ferraz Fraccari e Pedro Brum Santos	
<i>Estratégias para tradução de literatura chicana</i> _____	295
Cristiano Silva Barros	

APRESENTAÇÃO

Pesquisar em tempos de peste

O início do ano 2020 é um marco na vida de grande parte dos povos do mundo. Foi nesse período que o crescente número de infectados pelo novo coronavírus, o SARS-CoV-2, e as medidas restritivas em razão da pandemia passaram a modificar a dinâmica social e a rotina da população de vários países, escancarando desigualdades históricas em regiões pobres como a América Latina. Enquanto parte da população pôde cumprir o recomendado e necessário distanciamento social, outra, composta de funcionários de “serviços essenciais” e de profissionais da saúde, continuou sua rotina de trabalho mesmo que correndo o risco de se contaminar. Àqueles que tiveram a oportunidade de permanecer em isolamento, a rotina imposta se mostrou difícil em diversos âmbitos. Com o trânsito limitado pelas cidades, estabelecimentos fechados e impossibilidade de socialização, os objetos artísticos como séries televisivas, músicas, longas metragens e livros se tornaram companhias indispensáveis para muitos. Não por acaso, a fruição de literatura foi intensificada nesse período. Além dos dados que indicam o aumento na compra de livros, não é incomum o relato de pessoas que se descobriram leitores inveterados durante o que se tornou usual chamar de “quarentena”. Certamente, a literatura nesse contexto não tem cumprido apenas uma função de entretenimento ou de passatempo capaz de gerar distração da realidade. Isso porque a literatura não é apartada do chamado “mundo real”, mas o compõe, proporcionando ressignificações, reavaliações, reflexões, intervenções e resistência.

Sendo assim, ao entendermos que poemas, romances, peças de teatro, contos e outras formas de se trabalhar artisticamente com a palavra são formas de construção de conhecimento, é cada vez mais urgente pensar, teorizar, ensinar, traduzir e pesquisar literatura na conjuntura política anti-iluminista do Brasil de 2021. Nesse sentido, esta edição da *Revista Entrelaces*, de temática livre, pode ser compreendida num escopo de resistência a esse contexto sombrio, em que a universidade pública é atacada diariamente, sobretudo as áreas que não geram lucros visíveis e imediatos. Afirmamos isso porque os

autores dos textos aqui selecionados estão vinculados a universidades de Norte a Sul do Brasil: Alagoas, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul.

O ensino de literatura, as estéticas de resistência, a dimensão psicanalítica e social da literatura, as relações entre cidade e literatura, a tradução são alguns dos eixos temáticos que poderiam ser mencionados como pontos de interseção entre os diferentes textos aqui reunidos. A seguir tentamos agrupar, até onde foi possível, os artigos de modo a evidenciar os pontos de contato entre eles, sem deixar, contudo, de assinalar suas particularidades.

A literatura na sala de aula

Em "A leitura de poesia para a formação humana na educação básica: diálogos com o cancionário de Elomar", Letícia Queiroz de Carvalho e Liliane Rodrigues de Albuquerque Alvim retomam a obra do artista popular Elomar para recolocar a literatura enquanto potência humanizadora, a partir da experiência pedagógica de leitura em sala de aula. O artigo, nesse sentido, também oferece uma compreensão da docência como ação de resistência na medida em que defende a ideia de que o trabalho do professor de literatura atua na direção de formação uma compreensão mais crítica e ampliada das relações sociais que estruturam a realidade. Por sua vez, Rodrigo Severiano dos Santos e Carla Carolina da Silva Malta ampliam o debate em "Leitura em foco: olhares sobre os caminhos do leitor literário", trazendo reflexões a partir da pesquisa Retratos da leitura no Brasil (2019-2020) e de documentos legais como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). A pesquisa de Santos e Malta desconstrói alguns estereótipos em relação ao jovem leitor no Brasil, fazendo ver que nem sempre é verdadeira a ideia de que os estudantes da educação básica não leem literatura. Por fim, assim como Carvalho e Alvim, esses últimos autores também defendem a concepção de que o direito à leitura literária está diretamente ligado ao exercício da cidadania.

A literatura contra o poder

A partir da análise da obra do grupo de rap Realidade Nacional na cena musical de Maringá (Paraná), Érica Paiva Rosa discute, em "Tem lugar para o rap na 'Cidade Canção'?", a relação entre essa produção artística e a comunidade local, identificando obstáculos e entraves que foram colocados para a apresentação do grupo em festivais musicais da cidade paranaense. Não sem motivos, Rosa evidencia a partir de situações concretas como o gênero musical por ela estudado está diretamente relacionado a uma ação de resistência das comunidades periféricas para expressão da sua identidade. O artigo é também um gesto crítico de afirmação, haja vista que reforça a natureza artística das músicas cantadas pelo Realidade Nacional, a despeito das diversas tentativas de silenciamento que atravessam a história do grupo. É também contra essa tentativa de apagamento das culturas ex-cêntricas que Karina de Moraes e Silva faz uma leitura da obra da artista e intelectual Dinha em "A poesia contemporânea contra o genocídio da população negra: Dinha e o lirismo de libertação em Zero a Zero (2015)". Recuperando a contribuição fundamental de Abdias do Nascimento, Moraes e Silva reforça a importância de nomear como "genocídio" o extermínio de corpos negros no Brasil, para a partir daí reconhecer na obra de Dinha um gesto de enfrentamento a essa realidade. A autora reforça a centralidade da literatura afrofeminina para a produção daquilo que chama de "lirismo de libertação" como um "efetivo instrumento de guerra". Em um caminho semelhante, Leandro Lopes Soares, Cássia da Silva e Cícera Janaína Rodrigues Lima analisam, no artigo "Em apenas três minutos: o slam e literatura afrofeminina na performance de Gabz", a importância desse gênero no processo de resistência e de compreensão das violências impostas aos corpos das mulheres negras no Brasil. A partir da obra da slammer Gabz, os autores destacam como a performatividade da "palavra-poesia" atua no sentido de dar voz às mulheres negras e a outras identidades marginalizadas, ponto de partida para a superação de injustiças que são impostas a esses sujeitos.

A escrita literária

Em "A interface entre Teoria Literária e a Escrita Criativa: um estudo", Luiz Antonio Assis Brasil e seus alunos do célebre curso de Escrita Criativa, no Rio Grande do Sul, discutem os pontos de interseção entre esse campo do saber e

a Teoria Literária. Vale destacar a contribuição desse trabalho no sentido de trazer para o centro dos Estudos Literários a noção de texto não como um produto acabado, mas como obra em construção. Essa ênfase, além de permitir a formação de escritores, também abre caminho para que se pense o próprio papel produtivo do leitor no contato com o texto literário e pode, ademais, ter desdobramentos fecundos em áreas da Teoria Literária como, por exemplo, a crítica genética e a estética da recepção.

Uma revisão crítica

Com objetivo de oferecer uma interpretação original dos contos "O machete" e "Um homem célebre", de Machado de Assis, Luiz Philip Gasparete propõe no artigo "Que horas eram?" uma releitura de dois textos fundamentais da crítica machadiana escritos José Miguel Wisnik e Idelber Avelar. Em sua apurada análise, Gasparete recupera as principais linhas argumentativas desses críticos, mostrando aquilo que, no entanto, não foi suficientemente sublinhado por Wisnik e Avelar e que está materializado na forma dos contos de Machado: a presença de um lugar à revelia das ideias, figurado pelo ritmo sincopado do maxixe, nas últimas décadas do século XIX, como uma espécie de resistência ao projeto de apagamento da africanidade por meio da linguagem erudita.

Para além da América Latina

Petrus David Sousa Patrício e Edson Soares Martins investigam a figuração na literatura de um estado emocional no artigo "Trilhando a fuga do ego: a estetização do luto no conto Kino, de Haruki Murakami". Para tanto, os autores fazem uma recuperação da noção de mimesis, tal como estudada por Paul Ricoeur, destacando também a possibilidade da literatura representar estados mentais não apenas individuais, mas também afetos de uma determinada sociedade, tal como aquilo que chamam de "angústia identitária coletiva". Dessa forma, o artigo defende a ideia de que a literatura do escritor japonês é capaz de dar conta de um trajeto que se inicia na experiência individual de um personagem, mas que também se projeta sobre a nação, em uma espécie de "crise de valores" a partir da aquisição de elementos das culturas ocidentais.

Em “Grupos juvenis e a construção de identidade em A Clockwork Orange”, de autoria de Luís André Gonçalves Werlang, Marinês Andrea Kunz e Rosi Ana Grégis, busca-se apresentar a realidade extratextual do romance A Clockwork Orange, indicando como a literatura reconstrói traços das subculturas juvenis inglesas dos anos 1950 e 1960.

Jorge Luis Borges

O artigo “A condição de simulacro da ficção moderna no conto As Ruínas Circulares de Jorge Luis Borges”, de autoria de Kleber Kurowsky, considera que apesar de a ficção ser um ponto chave nos estudos literários, a noção de ficção normalmente é pouco explorada. Suprindo essa falta, analisa o conto “As ruínas circulares”, do argentino Jorge Luis Borges, considerando os pontos de vista que o autor constrói a respeito da ficção. Em “Jorge Luis Borges: Leitor de Walt Whitman”, o autor Ian Anderson Maximiano Costal procura identificar os rastros visíveis do poeta estadunidense na obra de Borges e as diferentes facetas dessa influência no decorrer de sua carreira literária.

Cidade e literatura

María Emilia Landaeta Silva se utiliza do conceito bakhtiniano de cronotopo para analisar a representação do espaço e do tempo no contexto urbano do romance Los pequeños seres, do venezuelano Salvador Garmendia, no artigo intitulado “Cronotopos em Los Pequeños Seres, de Salvador Garmendia”. Já em “Sobre huéspedes y sus relaciones: el cuerpo y la ciudad en El huésped, de Guadalupe Nettel”, de Brenda Carlos de Andrade, a autora do artigo evidencia a relação entre a cidade massificada e o corpo no romance inaugural da mexicana Guadalupe Nettel, El huésped. Por sua vez, no artigo “La ciudad como espacio (d)enunciador: poesía colombiana del siglo XXI”, David Alonso Bueno analisa como a cidade aparece de forma sedimentar na obra poética dos colombianos Carlos Alberto Troncoso e Juan Manuel Roca.

Literatura e História

“Agosto, de Rubem Fonseca: entre o romance histórico e a metaficção historiográfica”, de Sabrina Ferraz Fraccari e Pedro Brum Santos, defende que o romance Agosto, de Rubem Fonseca, está entre a noção tradicional de romance histórico de Lukács e de ficção historiográfica, de Linda Hutcheon, apostando na plasticidade do gênero.

Literatura e tradução

Cristiano Silva Barros, em “Estratégias para tradução de literatura chicana”, explora formas de traduções da literatura chicana, de forma que se mantenha a hibridização típica dessa cultura. Para isso, se utiliza de trechos de *Pensamiento Serpentino*, do dramaturgo Luiz Valdez.

A despeito da diversidade de objetos de análise, vale assinalar que os textos reunidos nesta edição mostram o apreço dos pesquisadores por temas e autores latino-americanos - abordados a partir de diferentes perspectivas e métodos teóricos. A presente edição da *Revista Entrelaces* também atesta que, mesmo com todas as dificuldades impostas por esta longa e exaustiva peste, os pesquisadores continuaram a trabalhar. É um alento e uma resposta clara contra o projeto de negação da ciência que tanto tem custado a todos nós.

Bruna Tella Guerra – SEDUC/SP

Rafael Martins da Costa – IFRJ

A leitura de poesia para a formação humana na educação básica: diálogos com o cancionero de Elomar

Letícia Queiroz de Carvalho¹

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Liliane Rodrigues de Albuquerque Alvim²

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

O presente artigo investiga os diálogos entre a leitura de poesia em sala de aula e o cancionero de Elomar para uma formação humana e crítica de leitores na educação básica. Para tal, optamos metodologicamente pela pesquisa bibliográfica com viés qualitativo, ao cotejarmos escritos bakhtinianos e de autores que representam a sua crítica, além de textos teóricos sobre o gênero lírico, o poeta escolhido e, também, sobre a prática pedagógica de leitura de poemas na escola. O cotejo dos textos ocorreu tanto para a análise do corpus da pesquisa quanto para o desenvolvimento de uma proposta pedagógica de leitura de poesia no ensino médio, que foi alicerçada na vertente epistemológica das Ciências Humanas de Bakhtin e o Círculo. Explanaremos a respeito de um possível caminho metodológico para subsidiar práticas literárias dialógicas na escola, com destaque à leitura do gênero lírico como um caminho potente para a formação crítica e para a humanização.

Palavras-chave

Leitura de poesia. Ensino de literatura. Dialogismo.

¹ Doutora em Educação e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo. Docente efetiva do Instituto Federal do Espírito Santo, onde atua na graduação presencial e a distância em Letras, bem como nos Mestrados Profissionais Proletras e PPGEH - Mestrado Profissional em Ensino de Humanidades. Pesquisadora da área de literatura, linguagem, educação e formação docente.

² Especialista em Educação e Direitos Humanos pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2017), especialista em Informática na Educação pelo Instituto Federal do Espírito Santo - IFES (2012), graduada em Letras-Português pelo Instituto Federal do Espírito Santo - IFES (2020), graduada em Tecnologia em Processos Gerenciais pela Universidade Norte do Paraná (2009) e Ensino Médio em Magistério pela E.E. Maria de Lucca Pinto Coelho (1996). Tem experiência em Administração, com ênfase em Recursos Humanos. Usuária avançada de tecnologia, é docente com experiência em desenvolvimento de objetos educacionais e ambientes virtuais de aprendizagem (Moodle e Classroom) para EaD (Educação a distância). Também tem experiência na docência de tecnologias educacionais no ensino infantil e superior.

Introdução

*“O operário adquiriu
Uma nova dimensão:
A dimensão da poesia.”*
(MORAES, 2000, p. 244-245) Página | 15

O gênero lírico tem acompanhado os seres humanos desde seus primórdios, inicialmente a partir da oralidade e por conseguinte da escrita. Uma hipótese aceita é que a literatura ocidental tenha nascido na Grécia (SOUZA; OLIVEIRA, 2015).

Da antiguidade à contemporaneidade, a poesia é a arte da linguagem e, como tal, figura como expressão de um tempo e de um povo, objeto capaz de causar reflexão e por isso humanizar aqueles que a ela têm acesso. Segundo Paz (1996), a poesia é pertencente a todas as épocas, pois é a forma natural do ser humano se expressar. Ainda de acordo com o mesmo autor, existem povos sem prosa, mas não sem poesia, portanto, a prosa não é uma expressão intrínseca à sociedade, ao contrário da poesia que se materializa em canções, mitos ou outras expressões poéticas desde as mais remotas épocas. A poesia é, desta feita, fundamental à sociedade, parte do que fomos e daquilo que somos, e por meio de sua leitura podemos nos perceber uns aos outros em nossa humanidade.

Assim, pensamos que a leitura de poesia em sala de aula é fator indispensável para a formação humana dos alunos, por meio da possibilidade de contato com o pensamento diverso, de diversas pessoas, cada qual na sua especificidade, independentemente de sua ideologia e local de discurso. Inspiramo-nos em Candido (2011) ao perceber a leitura literária como fator de humanização do homem e direito humano, confiantes de que a leitura crítica do gênero lírico em sala de aula é capaz de contribuir para a formação de cidadãos mais sensíveis às questões sociais que nos convocam à participação ativa na vida em sociedade. De acordo com Candido (2011), a humanização pode ser compreendida como processo que confirma no homem traços essenciais, como a reflexão, a aquisição do saber, a prontidão ao próximo. Também “[...] o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Desse modo, para discorrermos sobre a leitura de poesia na sala de aula em diálogo com o cancionário de Elomar numa perspectiva dialógica, optamos por uma

pesquisa bibliográfica com viés qualitativo, a partir da qual apresentamos alguns traços essenciais do gênero lírico, e, a partir da visão bakhtiniana da linguagem e a sua relação com as práticas dialógicas de leitura em sala de aula, abordamos a percepção da literatura como direito e caminho para a potencialização da formação humana dos alunos, além de trazermos à baila o contexto de vida e de produção do poeta e compositor Elomar, de modo a subsidiar uma proposta interventiva de leitura poética para o ensino médio, evidenciando a importância de tal gênero na sala de aula em um viés crítico.

1 Origens e traços estilísticos fundamentais do gênero lírico

A história do gênero lírico se confunde com a da própria humanidade, dialógica que é em sua essência social. A hipótese que o gênero lírico tenha surgido na Grécia é aceita na contemporaneidade, embora existam indícios de que “[...] tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* têm estímulos de mundo que se estendem desde os tempos pretéritos a Homero ao próprio tempo deste aedo” (SOUZA; OLIVEIRA, 2015, p. 254).

Remonta à Antiguidade a classificação de obras literárias em gêneros, conforme é possível vislumbrar a partir de Rosenfeld:

No 3º livro, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas: “O primeiro é inteiramente imitação.” O poeta como que desaparece, deixando de falar, em vez dele, personagens. “Isso ocorre na tragédia e na comédia.” O segundo tipo “é um simples relato do poeta; isso encontramos principalmente nos ditirambos.” Platão parece referir-se, neste trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico, embora a coincidência não seja exata. “O terceiro tipo, enfim, une ambas as coisas, tu o encontras nas epopeias...” Neste tipo de poema manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e na apresentação dos personagens), seja um ou outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele quem fala e sim o próprio personagem; isto é, nos diálogos que interrompem a narrativa (ROSENFELD, 1985, p. 15-16).

Conforme citado acima, a subjetividade humana é característica do gênero lírico. Como expressão de arte, o interior daquele que escreve se materializa no ritmo dos signos que se apresentam nos versos. Para Rosenfeld (1985, p. 17), “[...] pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma”.

Relevante expressar, a partir de Goldstein (2005), que o poema tem particularidades dentro de sua unidade. Para a autora, em textos não-literários normalmente os autores escolhem as palavras de acordo com a semântica, já no texto

literário, além desta escolha, ocorre uma outra que acontece a partir da semelhança sonora das palavras.

O discurso literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro. Como resultado, o texto literário adquire certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido. Daí a plurissignificação do texto literário (GOLDSTEIN, 2005, p. 5).

Na plurissignificação que o discurso literário admite, as imagens que o leitor vai construindo a partir da leitura não se devem apenas ao texto em si e ao que o autor gostaria de expressar, mas, também, da própria bagagem e vivência que esse leitor tem enquanto ser humano – suas características sociais, culturais, econômicas, educativas, geográficas, etc. Rememoramos Quintana (2013) ao afirmar que poemas são pássaros que se alimentam em cada par de mãos que seguram o livro que se lê.

Na singularidade do poema, o poeta tem à sua escolha, além da forma, que pode ser fixa ou não, ou seja, utilização ou não de estrofes, de esquema de rimas, de metro – que acontece nos versos regulares, aqueles que “[...] obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica, determinando a posição das sílabas acentuadas em cada tipo de verso” (GOLDSTEIN, 2005, p. 34) –, o uso ou não de versos brancos – que são aqueles que “[...] obedecem às regras métricas de versificação ou acentuação, mas não apresentam rimas [...]” (GOLDSTEIN, 2005, p. 34) –, a utilização de verso livre, que se caracteriza por não obedecer “[...] a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 2005, p. 36-37), os recursos linguísticos – léxicos, sintáticos e semânticos (o que inclui a utilização de figuras de linguagem), também os rítmicos, que são recursos sonoros que ocorrem a partir da repetição de vogais, consoantes ou palavras, o uso de onomatopeia, de rima e de refrão (GOLDSTEIN, 2005) –, para que, como um tecelão, entrelace os fios escolhidos dentre essas possibilidades e teça, usando também o fio dourado da sua própria subjetividade, a poesia, “[...] tecido de palavras (GOLDSTEIN, 2005, p. 6)”.

Após discorrermos a respeito da origem e dos traços essenciais do gênero lírico, trataremos, a seguir, sobre a importância da leitura de poesia no ensino médio em diálogo com as ideias de Bakhtin e o Círculo para a formação humana desses alunos-sujeitos.

2 Leitura de poesia no ensino médio e formação humana: diálogos com Bakhtin e o Círculo

A poesia em sua essência é a expressão da vida humana, dialógica e social. Segundo Paz (1996, p. 12) “[...] a poesia ignora o progresso ou a evolução e sua origem e seu fim se confundem com os da linguagem”. Expressa o discurso de muitos – homens e mulheres –, diferentes em suas especificidades (sociais, econômicas, ideológicas, regionais, linguísticas, acadêmicas, culturais, de gênero, de etnia, etc) e que exatamente por isso demonstram toda a riqueza existente na diversidade do ser humano. De acordo com Pilati (2018), o grande poder da literatura é a reflexão do mundo, pois através dela acontece a transfiguração da realidade, que é uma forma de se conhecer a vida. Segundo o mesmo autor (2018, p. 38) “[...] criar e ler literatura é, em alguma medida, formar ativamente uma certa interpretação da realidade, que nos torna mais íntimos das contradições e das perguntas que se apresentam incontornáveis aos nossos olhos de sujeitos sociais”. Candido (2011, p. 193) afirma que “uma sociedade justa pressupõe o respeito aos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura, em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável”.

Assim, o gênero lírico mostra-se como um “[...] caminho potente para as atividades de leitura na educação básica [...]” (CARVALHO, 2020, p. 190), capaz de estimular o pensamento crítico e a alteridade, que convergem para uma formação mais humana nas salas de aula, em que pese a constituição de sujeitos emancipados, preparados para (con)viver em sociedade. Emancipação que pode ser compreendida por “[...] algo como a produção de uma consciência verdadeira em relação a si mesmo e a respeito das relações que são estabelecidas com os outros sujeitos sociais” (PILATI, 2018, p. 43).

A partir do exposto, consideramos importante compreender as contribuições de Bakhtin e o Círculo nesse processo de leitura e formação de leitores sob a ótica dialógica da linguagem.

Mikhail Bakhtin, intelectual russo com formação em estudos clássicos da Faculdade Filológico-Histórica de Petrogrado, na Rússia, reunia-se de forma regular, de 1919 a 1929, com outros intelectuais de diferentes formações, atuações profissionais e interesses, em um círculo³ de estudos, cujas ideias filosóficas tiveram maior circulação e debate a partir de 1970 (FARACO, 2019).

De acordo com Faraco (2019), os membros do Círculo nutriam em comum a paixão pela filosofia e, também, pelo debate de ideias, e, nesse contexto, se aprofundavam

3 O Círculo de Bakhtin “[...] era constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais (um grupo multidisciplinar, portanto)” (FARACO, 2019, p. 13).

criticamente nas discussões de obras de filósofos do passado, sem se absterem das discussões perante os autores de sua época.

Para Bakhtin [...] a consciência individual se constrói na interação, e o universo da cultura tem primazia sobre a consciência individual. Esta é entendida como tendo uma realidade semiótica, constituída dialogicamente (porque o signo é, antes de tudo, social), e se manifestando semioticamente, i.e., *produzindo texto* e o fazendo no contexto da dinâmica histórica da comunicação, num duplo movimento: como réplica ao já dito e também sob o condicionamento da réplica ainda não dita, mas já solicitada e prevista, já que Bakhtin entende o universo da cultura como um grande e infinito diálogo [...] (FARACO, 2019, p. 42).

Dentro do exposto, o conceito de contrapalavra, de Bakhtin, prevê a liberdade de construção de sentido pelo leitor a partir da leitura do texto. De acordo com Geraldi, somos “[...] condenados a significar [...]” (2002, p. 78), pois os olhos de muitos de nós leem diariamente escritos de outros, de forma que nossa mente é deslocada a refletir e produzir significações (GERALDI, 2002). “[...] A ideia [...] é a de pensar a leitura como uma oferta de contrapalavras do leitor que, acompanhando os traços deixados no texto pelo autor, faz estes traços renascerem pelas significações que o encontro das palavras produz” (GERALDI, 2002, p. 79-80).

De acordo com Bakhtin

[...] a compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização). O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. A variedade dos gêneros do discurso pressupõe a variedade dos escopos intencionais daquele que fala ou escreve (BAKHTIN, 1997, p. 291).

A leitura à luz do dialogismo de Bakhtin, portanto, prevê a contextualização histórico-social dos enunciados/diálogos e percebe o leitor ativo, capaz de vislumbrar o texto de forma mais abrangente e aberta e não “[...] como um produto cultural fechado a múltiplas interpretações em um processo de compreensão passiva” (CARVALHO, 2014, p. 175). Geraldi (2002), afirma que a cada palavra lida surgem outras ao leitor. Assim, a compreensão daquilo que é lido não acontece apenas pelo “[...] reconhecimento da palavra [...] impressa, [...] ouvida, mas do encontro entre a palavra e suas contrapalavras (na metáfora bakhtiniana, na fâisca produzida por este encontro)” (GERALDI, 2002, p. 81).

A partir de tudo que foi expresso à luz da Teoria do Dialogismo de Bakhtin e do Círculo, a leitura responsiva ativa de poesia no espaço escolar é oportunidade valiosa

de formação e emancipação humana dos alunos, pois “[...] a poesia não é apenas beleza infensa à realidade; ela é beleza que torna para nós a realidade mais intensa (PILATI, 2018, p. 47). Pilati, a respeito do lugar da escola, nesse contexto, diz:

[...] a tarefa da escola, como instituição formadora, é a de ensinar métodos, técnicas e habilidades que facultem aos educandos a sua libertação de uma interpretação do mundo com base nos princípios (sempre ideologicamente determinados) do senso comum, como é o que acontece majoritariamente nos produtos da indústria cultural (PILATI, 2018, p. 48).

Depois de tratarmos das contribuições de Bakhtin e o Círculo no processo de leitura ativa e crítica dos alunos, contextualizaremos Elomar na próxima seção, cuja poética fará parte de nossa proposta prática de leitura de poesia em sala de aula.

3 A leitura de poesia em sala de aula e o cancionero de Elomar: diálogos possíveis

Baiano, Elomar nasceu em Vitória da Conquista no ano de 1937. No Brasil, é conhecido desde 1970 “como compositor, cantor e violonista, [...] principalmente pelas canções do cancionero” (RIBEIRO, 2014, p. 185). A vida no sertão desde a infância, local onde ainda hoje vive, permeia sua obra, “[...] universo poético e cultural [...] ímpar pela sua originalidade e brasilidade incontestáveis” (RIBEIRO, 2014, p. 185). Elomar é “[...] um esteta, [...] que inebria os amantes da música e da poesia, tomadas como emblemas culturais” (SIMÕES, 2006, p. 29-30).

Do contato com violeiros, cantadores e repentistas tradicionais em sua infância, absorveu formas arcaicas de músicas existentes no sertão baiano, se formando, assim, sua mais enraizada influência estética. A vivência familiar ligada à religião protestante é outra influência que permeia sua obra – a erudita, a partir do hinário protestante (RIBEIRO, 2014). Também são elementos importantes no discurso presente na obra do poeta

[...] o conhecimento das histórias seculares contadas através de várias gerações, a literatura de cordel, os “causos” e o modo de vida no sertão com sua simplicidade, envolvendo valores éticos como o compromisso com a palavra, a fé cristã, as tradições, festejos, mitos e lendas” (RIBEIRO, 2014, p. 189)

Elomar escreve e canta a crueza e a beleza do viver no sertão: a simplicidade em detrimento da modernidade, os desafios do sertanejo no cotidiano do trabalho perante as intempéries, também sua integração com a natureza, a cultura local, o divino, o amor,

a espera – pela amada e pela chuva. “Sua cantoria traz à cena o homem rude do sertão, suas agruras, sua abnegação a um destino de luta e eterno recomeço” (SIMÕES, 2006, p. 29).

Percebemos o cancionário de Elomar em diálogo com a leitura de poesia na escola a partir do lirismo presente em suas canções, capazes de “[...] colocar em xeque de forma tão contundentes as tradicionais classificações de ‘música popular’ e ‘música erudita’” (RIBEIRO, 2014, p. 188).

Pinheiro (2018, p. 53), nesse contexto, afirma que “[...] levar canção de qualidade estética para sala de aula é um importante trabalho de resistência à força da cultura de massa que, de certa forma, nivela o gosto musical da juventude”. Carvalho (2020, p. 198) reitera a importância do trabalho com a canção quando afirma que “[...] a mediação das práticas leitoras de poesia na escola precisa considerar vozes poéticas que também emergem em textos literários híbridos, nas letras das canções, nas narrativas cuja linguagem transborda lirismo tal qual poemas”.

Abordar Elomar em sala de aula é, portanto, fornecer à poesia lugar de destaque no fazer pedagógico, ainda à sombra na contemporaneidade (PINHEIRO, 2018). É, também, partilhar a alegria da convivência entre textos, pessoas e sua humanidade, como expressado por Pinheiro, (2018, p. 124): “[...] não ensinamos poesia, não é um saber técnico-experimental que define o trabalho com a literatura numa perspectiva de formação de leitores; é, antes, uma convivência que se partilha. Diria mesmo, uma alegria que nasce da convivência com os jovens e com a poesia”.

É, sobretudo, a busca incessante pela formação humana e de criticidade, a partir da percepção dos educandos de que “[...] ler poesia, pois, é provocar encontros entre tempos, histórias e cenários inscritos socialmente e materializados em alta voltagem de expressividade que é apresentada a nós, leitores, pela habilidade do poeta ao lidar com os recursos da linguagem lírica” (CARVALHO, 2020, p. 198). Silva vai ao encontro quando manifesta que

[...] desejamos formar leitores questionadores, capazes de se situar conscientemente no contexto social e, ao mesmo tempo, capazes de acionar processos de leitura, praticados e aprendidos na escola, no sentido de participar da conquista de uma convivência social mais feliz e menos injusta para todos. [...] Queremos educar e promover um tipo de leitor que não se adapte ou não se ajuste inocentemente à realidade, [...] mas que, pelas práticas de leitura, participe ativamente da transformação social (SILVA, 1988, p. 64).

Nesse contexto, Silva manifesta a importância da seleção dos textos pelo professor ao dizer que eles “[...] lançam mão de determinados textos, produzidos por

determinados autores, para instigar e esmerar a compreensão, a crítica e o posicionamento de seus alunos. [...] Trabalho de direção cognitiva, [...] intermediação entre os alunos e os textos [...]” (SILVA, 1988, p. 65).

Assim, pensamos que a partir da leitura das canções poéticas de Elomar, os alunos terão a oportunidade de passear pelo sertão nordestino, onde questões culturais, históricas, sociais, econômicas, ambientais, políticas e de direitos humanos serão levantadas, refletidas e discutidas, o que acreditamos, pode despertar e contribuir com a construção da humanização e criticidade desses jovens alunos, cidadãos em formação.

Rememoramos, enfim, Moraes (1959), ao assertar que perante a poesia agiganta-se a razão – que transcende o homem de operário construído em operário em construção. Escolhemos, assim, uma poesia do cancionista elomariano, que abordaremos mais detalhadamente na proposta pedagógica de leitura.

4 ⁴Uma proposta de leitura em sala de aula: *Curvas do rio*

Nossa escolha por *Curvas do rio* vai ao encontro do pensamento de Ginzburg (2008, p. 103) ao asseverar que o universalismo nas escolhas literárias “[...] se trata de puro delírio: construção de uma imagem sem diferenças”. Segundo o mesmo autor, “[...] esse universalismo, incompatível com uma negatividade crítica, escolhe ficar cego diante das tensões históricas que motivam escritores e impregnam obras” (GINZBURG, 2008, p. 103).

Curvas do rio é uma canção presente no LP (*long play*) *Na Quadrada das Águas Perdidas*, de 1979, obra de Elomar com grande conteúdo social. De acordo com Ginzburg (2008, p. 106) “[...] problemas histórico-sociais não apenas se relacionam com o estético: são constitutivos das obras”.

A canção foi composta no ano de 1976 e demonstra o drama do catingueiro, materializado na desassistência e sofrimento em sua terra, o que faz com que migre para São Paulo ou para o Triângulo Mineiro. O drama é demonstrado, também, a partir da exploração financeira na figura do “velho Brolino” – assustadora e comum nas cidades em torno do sertão (ELOMAR, 1979). Pela necessidade extrema, “[...] o catingueiro

⁴ Utilizamos como base teórica para a elaboração dessa proposta de leitura alguns princípios didático-metodológicos de Solé na obra *Estratégias de Leitura* (1998). No entanto, destacamos a importância de outras vertentes, como a sequência didática de Dolz, Noverraz e Schneuwly, a partir da obra *Gêneros Oraís e Escritos na Escola* (2004), e as ideias de Rildo Cosson, em *Letramento Literário: teoria e prática* (2014).

hipoteca seus ‘trens’, suas terras, a dez por cento, retira-se para um trecho alheio com a ‘pele no osso e a alma hipotecada nos bolsos do velho Brolino’” (ELOMAR, 1979). Apesar de todas as dificuldades, o catingueiro se percebe forte e resistente ao se comparar ao imbuzeiro plantado de forma sólida à beira do rio. É a árvore quem ensina a resistência ao catingueiro e as curvas do rio são a referência do retorno. Para a árvore, para o rio e para a família o catingueiro volta (ELOMAR, 1979).

Para colocar à mesa essa proposta pedagógica de leitura de poesia em sala de aula, cujo público são alunos do 2º ano do ensino médio, nos baseamos especialmente em Solé (1998), e nos inspiramos em Candido (2017), Pilati (2018) e Pinheiro (2018). A aula acontecerá no laboratório de informática da escola.

O objetivo desta proposta é demonstrar ao aluno a importância da poesia enquanto retrato social e dialógico da diversidade – de tempo e pessoas –, e, especialmente, apoiar a construção de sua compreensão leitora por meio da leitura ativa e responsiva. Para isso, propomos uma atividade de leitura compartilhada, baseada nos preceitos do Construtivismo (SOLÉ, 1998). De acordo com a autora, “[...] a leitura [...] é um processo contínuo de elaboração de expectativas e previsões que vão sendo verificadas” (SOLÉ, 1998, p. 84).

Ao utilizarmos o gênero lírico, acordamos com Solé (1998) ao expressar a importância da utilização da diversidade de gêneros discursivos em sala de aula. Segundo a autora, “[...] é interessante que os alunos leiam diferentes tipos de textos na escola, que conheçam e se acostumem com diversas superestruturas” (SOLÉ, 1998, p. 84). Ao conhecer antecipadamente os gêneros, nos preparamos para receber as informações antes do início da leitura, podendo, assim, ter maior sucesso na compreensão daquilo que lemos. Conhecer as diversas estruturas desses textos “[...] nos faz ficar alertas, nos faz esperar determinados conteúdos e não outros, nos permite atualizar certas estratégias e nos prepara para uma leitura mais ágil e produtiva e para uma melhor compreensão” (SOLÉ, 1998, p. 85).

O tempo total da proposta é de 4h/a. Os recursos didáticos e de tecnologia necessários são: folhas impressas com a poesia *Curvas do rio*, esse mesmo documento em versão digital (PDF) – que ficará disponível no ambiente virtual Moodle com hiperlinks que levarão o aluno a um vídeo da canção, a um e-book com informações sobre Elomar e também a maiores informações sobre a tela *Retirantes* – de Portinari –, além de uma animação a respeito do gênero lírico e que contextualiza, de forma sintética, a obra de Elomar. A metodologia utilizada será a exposição do tema da proposta pelo professor,

projeção de vídeo, leitura, debate/diálogo em sala, atividade.

A proposta de prática de leitura aqui apresentada visa a compreensão do poema e seu diálogo com a realidade de alunos do ensino médio de uma cidade localizada no litoral sul do Espírito Santo.

1 – Antes da leitura

1.1 Motivação/Objetivo – Nesse momento o professor explicará aos alunos aquilo que será lido e o porquê da leitura, ou seja, a motivação. De acordo com Solé (1998, p. 184), “[...] trata-se de explicar o que será lido e por que será feita esta leitura”. O professor deve expressar, também, a importância do ato de ler para a compreensão dos textos. Candido (2017, p. 10), afirma que “[...] ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista [...]. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível nesse ofício”.

1.2 Conhecimentos prévios dos alunos – O professor incentivará e mediará o diálogo com/entre os alunos através de questionamentos, de forma que eles acessem conhecimentos prévios individuais acerca do tema e produzam novas compreensões. Para isso, anotarà no quadro-negro o título da poesia e pedirá aos alunos que reflitam e levantem hipóteses acerca do que pensam versar o texto, a partir do título *Curvas do rio*.

Depois desse momento, o professor exibirá a animação que apresenta a importância do gênero lírico e expressa algumas características da obra de Elomar. Após a exibição, ele contextualizará poeta e produção e continuará estimulando o diálogo entre os alunos, pois, possivelmente, eles terão novas compreensões a compartilhar.

2 Iniciando a leitura – Nesse momento o professor deve retornar às suposições/compreensões dos alunos, a fim de motivá-los a comprová-las a partir da leitura. Segundo Solé (1998, p. 186), “[...] o início da leitura [...]” é “[...] recapitulação das informações obtidas e supostas até o momento a fim de situar os leitores e motivá-los a comprovar suas hipóteses [...]”.

2.1 Momento de ler, reflexiva e ativamente – O professor pedirá que os alunos façam um círculo com suas cadeiras. Então, distribuirá as folhas impressas com a poesia e avisará aos alunos que ela ficará disponível na sala do Moodle, com maiores

informações sobre Elomar e, também, sobre a tela de Portinari – por meio de hiperlinks. Essa primeira leitura deve ser individual e silenciosa. Como Elomar utiliza um dialeto não-padrão, o professor deve indicar aos alunos o glossário situado após a poesia. O professor deverá aproveitar esse momento para conversar com os alunos acerca da diferença entre língua e norma, variantes dialetais não-padrão e preconceito linguístico. Após todos os alunos terem lido em silêncio a poesia, o professor deverá fazer a leitura dela em voz alta, enfatizando o ritmo e a musicalidade, importantes para a compreensão do gênero.

Posteriormente, o professor pedirá que um aluno leia a primeira estrofe da poesia. Após essa leitura, ele deverá fazer questionamentos, de forma que se retomem hipóteses levantadas anteriormente a respeito dela e se construam as compreensões daquilo que está sendo lido. De acordo com Solé (1998, p. 186), “[...] para cada trecho de leitura se recapitule, se verifiquem hipóteses, se estabeleçam previsões e se formulem perguntas, sem que isso signifique que seja preciso fazer tudo isso cada vez [...]”. Algumas questões que podem ser levantadas:

– O que o texto me diz? O que eu digo ao texto? Por qual motivo o eu lírico diz que vai “corrê trecho”? Por que o eu lírico diz que precisa deixar sua velha terra descansar? Na primeira estrofe o eu lírico tem certeza de que volta para o sertão? Relembre o que já leu, viu ou ouviu em reportagem, notícia, etc., a respeito da seca no Nordeste. O que falava? Você já leu, viu ou ouviu notícias acerca de seca no Espírito Santo? Você se lembra de racionamento de água na sua cidade ou região nos últimos anos? Como foi?

O professor deve anotar no quadro-negro as opiniões dos alunos acerca dos questionamentos que lança. Após esse momento, é provável que algumas hipóteses já tenham sido comprovadas, mas, para a compreensão responsiva e ativa é necessário que a leitura avance. Assim, o professor pede a outro aluno que leia a segunda estrofe. Ao término da leitura, o professor irá expor mais alguns questionamentos:

– Por que o eu lírico precisa ir para São Paulo ou Triângulo Mineiro? O que você compreende quando o eu lírico diz que “É duro moço esse mosquêro na cozinha | A corda pura e a cuia sem um grão de farinha”?

Provavelmente após essa conversa mais algumas hipóteses a respeito da poesia tenham sido comprovadas. O momento, então, é de partir para a leitura reflexiva da última estrofe. Assim, o professor pedirá a outro aluno que leia a terceira estrofe da poesia. Depois da leitura, o professor irá expor mais alguns questionamentos:

– O que você pensa que o eu lírico quer expressar em “Num me resta mais creto pra um furnicimento | Só eu caino | nas mão do véi Brolino mêrmo a deis pur cento”? Em qual verso da última estrofe você acredita que o eu lírico demonstra, tanto a fome quanto o desespero por não ter mais meios de adquirir mantimentos sem se sujeitar a empréstimos de dinheiro com juros altíssimos? (O professor deve apoiar o diálogo a respeito da alta taxa de juros cobrada pelo agiota, o que poderá fazer com que o sertanejo tenha que entregar sua terra – meio de subsistência – para o pagamento)

– Qual sua compreensão acerca do pedido que o eu lírico faz no último verso da última estrofe da poesia: “Num dêxa o rancho vazio | eu volto prá curva do rio”?

– Agora que já refletimos sobre a poesia completa, qual passagem mais chamou sua atenção? Explique o motivo.

Como estímulo ao diálogo entre a poesia e a realidade dos alunos, o professor deverá lançar o seguinte questionamento:

– Aqui na região, a pesca e o turismo têm grande impacto na economia dos municípios. No turismo, temos uma grande janela de tempo em que não recebemos turistas, que vêm para cá especialmente no Carnaval, férias de julho e de dezembro, além dos feriados durante todo o ano. A pandemia de Covid-19 reduziu de forma inesperada e em grande escala o fluxo de turistas-consumidores no ano de 2020, o que deixou um contingente grande de pessoas do município em situação de vulnerabilidade econômica e social. O auxílio emergencial de seiscentos reais proposto e aprovado pela Casa Legislativa Federal amparou essas pessoas durante os meses iniciais da pandemia, e, posteriormente, teve seu valor reduzido à metade. Nesse momento – fevereiro de 2021 –, o auxílio foi descontinuado. Quanto à pesca, sabemos que na época da reprodução dos peixes ela é proibida, período conhecido como defeso. Os pescadores artesanais, neste contexto, recebem um valor do governo federal conhecido como seguro-defeso, de forma que possam sustentar a si e suas famílias quando não podem exercer sua profissão. Em setembro de 2020, foi ventilado na imprensa que a equipe econômica federal analisava a possibilidade de acabar com essa política pública, que, além de garantir a subsistência dessas pessoas, contribui para que a roda da economia continue girando. Após grande clamor popular, o que pode se materializar em perda de capital político para o governo, houve a desistência da ideia. Após refletir sobre o que foi exposto, responda: Quais diálogos você percebe entre a música *Curvas do rio* e esse contexto do turismo e pesca na nossa região? Qual importância você pensa ter a política (no seu sentido social e não no político-partidário) e as políticas públicas que dela advêm, especialmente em

momentos de crise (climática, sanitária, etc) no contexto de sobrevivência do ser humano, independentemente de sua ideologia?

Após esses momentos de interação dialógica e com a mediação do professor, os alunos farão uma junção das diversas compreensões da poesia a partir das respostas anotadas no quadro-negro. Segundo Goldstein (2005), dada a plurissignificação do poema, a combinação das diversas interpretações é o ideal.

3 Depois da leitura – Ao término da leitura e dos diálogos, o professor fará, com a contribuição dos alunos, uma recapitulação oral acerca de tudo que eles pensam se expressar na poesia. De acordo com Solé, (1998, p. 187), nesse momento, “[...] os alunos devem aprender a identificar o essencial, os fatos fundamentais da história [...]”.

3.1 Atividade – Produção de resumo – Buscando a consolidação de tudo que foi construído durante a leitura, haverá a proposição da produção de um resumo. De acordo com Solé (1998), a produção do resumo tem ligação estreita ao estabelecimento do tema de um texto, além de ser meio para a identificação, tanto da ideia principal, quanto dos detalhes secundários que nele se encontram.

4 Avaliação – A avaliação da leitura e todas as outras atividades seguirá os pressupostos de Solé (1998), que tem caráter construtivista e apoia-se em três pilares:

[...] A avaliação inicial, através da qual obtemos informação sobre a bagagem com que o aluno aborda a atividade de leitura; a avaliação somativa, no final do processo, mediante a qual podemos estabelecer um balanço do que o aluno aprendeu, e a avaliação formativa, que nos informa sobre o desenvolvimento do próprio processo e nos permite intervir no mesmo para ajustá-lo progressivamente (SOLÉ, 1998, p. 164).

A partir da autorreflexão, o professor tem a oportunidade de fazer intervenções na sua prática, em busca da efetividade dos processos de ensino e aprendizagem. De acordo com Solé (1998), as três formas de avaliação (inicial, somativa e formativa) não são excludentes, mas se complementam. Segundo a mesma autora (1998) a tarefa de ensinar consiste em partir de onde está o aluno, garantir que a tarefa fornecida seja um desafio que esteja ao seu alcance e intervir, quando necessário, de forma a ser um apoio a ele. E, de forma progressiva, constatar que o aluno passa a ter competência autônoma para usar as estratégias que foram a ele ensinadas.

Considerações finais

Investigamos nesse artigo possibilidades de trabalho com leitura de poesia em sala de aula para uma formação humana do leitor do ensino médio, a partir de um contexto contemporâneo de tímida utilização do gênero lírico por professores em suas práticas pedagógicas e de afastamento do jovem da leitura de poemas.

Página | 28

Após o cotejamento de livros, artigos, teses e dissertações, observamos que as práticas de leitura reflexiva de poesia se mostraram meios potentes para a formação humana e da criticidade, visto que o texto poético aborda a partir de seus versos o homem – e sua humanidade –, que vive e dialoga em sociedade em certo momento histórico. A leitura de poesia se mostrou, pois, possibilidade de reflexão, diálogo e escuta sensível por meio da fabulação que (re)cria a vivência humana. A partir do dialogismo, que é ativo e responsivo, pensamos que é possível potencializar a formação de sujeitos críticos e humanizados, que compreendem a vida e agem para transformá-la.

Os diálogos com o cancionero de Elomar se mostraram críveis, visto que sua obra é lírica e, também, social, temática importante quando tratamos de formação humana e crítica, pois pode materializar os versos poéticos na realidade histórico-social e dialógica dos alunos.

Observamos a relevância da ação consciente do professor-leitor para a escolha dos textos literários, de forma que ele mesmo não se torne mais um agente de massificação de pensamento, e possa compartilhar com seus alunos textos de qualidade estética que representem a riqueza plural do ser humano e estimulem a reflexão crítica e a formação de contrapalavras nesse embate dialógico.

A partir de uma perspectiva otimista, pensamos que a proposta que colocamos à mesa por meio da nossa pesquisa possa apoiar professores na prática pedagógica de leitura de poesia e reduzir incertezas quanto à sua execução, ao mesmo tempo em que procura motivar o interesse dos alunos pelo gênero lírico e potencializar a formação humana desses leitores a partir de atividades de reflexão e diálogo.

Sob um viés menos otimista, pensamos que com nossa pesquisa estamos ao menos trazendo à tona a discussão da importância da leitura de poesia para uma formação mais ampla do aluno, onde pese a criticidade e a humanidade, com vistas à constituição de sujeitos emancipados.

E, nesse contexto de reflexão para emancipação, de leitura de signos e também de mundo, e de (con)vivência em sociedade, a leitura dialógica possibilita

encontros de vozes de diferentes atores, o que demonstra que ler dialogicamente é um processo de liberdade, pois permite a expressão de diferentes discursos e contrapalavras, valorizando a igualdade que existe na diferença, percebida por meio da alteridade – é a literatura humanizando o homem (CANDIDO, 2011) e formando-o crítico, consciente do ser cidadão.

ANEXO – Letra da canção *Curvas do rio*, de Elomar

Estrofe 1	Estrofe 3
1 Vô corrê trecho	1 Ah mas cê veja
2 Vô percurá u´a terra preu pudê trabaiaí	2 num me resta mais creto pra um furnicimento
3 prá vê se dêxo	3 só eu caíno
4 essa minha pobre terra véia discansá	4 nas mão do véi Brolino mêrmo a deis pur cento
5 foi na Monarca a primeira dirrubada	5 é duro moço ritirá prum trecho alei
6 dêrna d´intão é sol é fogo é táí d´inxada	6 c´ua pele no osso e as alma nos
7 me espera, assunta bem	bolso do véi
8 inté a boca das água qui vem	7 me espera, assunta viu
9 num chora conforma mulé	8 sô imbuzero das bêra do rio
10 eu volto se assim Deus quisé	9 conforma num chora mulé
	10 eu volto se assim Deus quisé
Estrofe 2	11 num dêxa o rancho vazio
1 Tá um aperto	12 eu volto prá curva do rio
2 mais que tempão de Deus no sertão catinguêro	
3 vô dá um fora	
4 só dano um pulo agora in Son Palo	
Triag´Minêro	
5 é duro môço esse mosquêro na cozinha	
6 a corda pura e a cuiá sem um grão de farinha	
7 a bença Afiloteus	
8 te dêxo intregue nas guarda de Deus	
9 nocença ai sodade viu	
10 pai volta prá curva do rio	

Fonte: ELOMAR (1979)

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 415p.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017. 150p.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- CARVALHO, Letícia Queiroz de. A leitura na escola: as contribuições de Mikhail Bakhtin para a formação do leitor responsivo. **Pensares em Revista**, São Gonçalo, n. 5, p. 171-182, jul./dez. 2014.
- CARVALHO, Letícia Queiroz de. A poesia na sala de aula: entre versos e ritmos com Paulo Leminski. In: JUNIOR, Nilson Macêdo Mendes. **Literatura, linguística e educação**. 1. ed. Veranópolis: Diálogo Freireano, 2020.
- ELOMAR. **Na Quadrada das Águas Perdidas**. Discos Marcus Pereira, 1979. 2 discos sonoros.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. 1. ed. 5. reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2019. Página 168p.
- GERALDI, João Wanderley. Leitura: uma oferta de contrapalavras. **Educar**. Curitiba, n. 20, p. 77-85, 2002.
- GINZBURG, Jaime. O valor estético: entre universalidade e exclusão. **Alea**, volume 10, número 1, janeiro-junho 2008, p. 98-107. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a07.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13^a ed. São Paulo: Editora Ática, 2005. 80p.
- MORAES, Vinícius. O operário em construção. In: _____. **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PAZ, Octavio. Verso e Prosa. In: _____. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 11-36.
- PILATI, Alexandre. **Poesia na sala de aula**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2018. 120p.
- PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018. 152p.
- QUINTANA, Mario. Os poemas. In: _____. **Esconderijos do tempo**. Rio de Janeiro:

Objetiva, 2013.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 185-194, 2014.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. Página 14-36.

Página | 31

SILVA, Ezequiel Theodoro da. A leitura no contexto escolar. In: _____. **Leitura: caminhos da aprendizagem**. Série Ideias, n. 5. São Paulo: FDE, 1988. Página 63-70.

SIMÕES, Darcília (org.). **Língua e estilo de Elomar**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6. ed. Porto Alegre: Penso, 1998. 194p.

SOUZA, Jamesson Buarque de; OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de. O escudo de Aquiles. **Revista Texto Poético**, v. 18, p. 237-255, 2015.

READING POETRY FOR HUMAN FORMATION IN BASIC EDUCATION: DIALOGUES WITH ELOMAR'S SONGBOOK

Abstract

This article investigates the dialogues between reading poetry in the classroom and Elomar's songbook for a humane and critical education of readers in basic education. To this end, we methodologically opted for bibliographical research with a qualitative bias by comparing Bakhtinian writings and authors who represent their criticism, as well as theoretical texts on the lyrical genre, the chosen poet and also on the pedagogical practice of reading poems at school. The collation of texts occurred both for the analysis of the research corpus and for the development of a pedagogical proposal for reading poetry in high school, which was based on the epistemological aspect of the Human Sciences of Bakhtin and the Circle. We will explain about a possible methodological path to support dialogical literary practices at school, with emphasis on the reading of the lyrical genre as a powerful path for critical education and humanization.

Keywords

Poetry reading. Literature teaching. Dialogism.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 06/08/2021

Leitura em foco: olhares sobre os caminhos do leitor literário

Rodrigo Severiano dos Santos⁵
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Carla Carolina da Silva Malta⁶
Instituto Federal de Alagoas (IFAL)

Resumo

Objetivamos neste artigo discutir aspectos referentes ao cenário no qual estão inseridos leitor e leitura e levantar algumas questões que configuram olhares sobre como essas duas categorias subjazem a formação do leitor literário. Para alcançar tal propósito, fizemos revisão bibliográfica, buscando explicar e compreender alguns movimentos histórico-culturais que se ocuparam da pesquisa sobre a leitura e o leitor a partir da visão e dos postulados da História Cultural e da Teoria da Literatura, bem como realizamos investigação documental na pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2019-2020), confrontando-a com o que preconiza a nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) a respeito das formas de contato com a leitura e com a ideia desenvolvida por Antonio Candido (1995) da literatura como um direito inalienável. Assim, concluímos que as estratégias que perfazem a formação do leitor vão além dos números e que a literatura e a arte de maneira geral funcionam como artefatos em defesa da cidadania.

Palavras-Chave

Leitura. Leitor. Literatura. História.

⁵ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas-UFAL, Especialista em Gestão do Trabalho e da Educação em Saúde pela UFAL e mestrando em Estudos da Linguagem pela UFRPE.

⁶ Possui mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas e graduação em Letras com habilitação em Português/Literatura pela mesma instituição. Atualmente é professora efetiva de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Alagoas – IFAL.

Introdução

“A verdade é que a minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar, e não pensar por ele”
(Mário Quintana)

O conceito de leitura tem sido discutido e aperfeiçoado ao longo da História. Da educação infantil ao ensino médio as perspectivas vão se multifacetando numa busca pelo estímulo adequado que leve além da decodificação pura e simples. Pereira, Souza e Kirchof (2012), no livro *Literatura infanto-juvenil*, discutem, em outras palavras, que o ato de ler transcende essa simples decodificação, pois procura a compreensão e interpretação do signo linguístico, porquanto pressupõe o ato de dar sentido ao texto, o que estará sempre na dependência da vivência histórica do sujeito, do seu modo de pensar e olhar o mundo.

Alguns fatores como a não priorização da leitura de textos literários na escola, mesmo nas aulas de Literatura, ou até mesmo na rotina doméstica (ainda mais conturbada pela pandemia de Covid-19 em 2020) levam a questionamentos como “de que maneiras é possível promover o incentivo à leitura em diferentes espaços?”. As respostas a esse tipo de questionamento podem dar pistas de como intervir e auxiliar nessa prática, não apenas na sala de aula, mas em qualquer lugar onde o ato de ler seja possível em toda a sua diversidade. Tratar de um tema como leitura parece ser sempre uma busca por tais respostas, especialmente quando se está inserido no meio educacional.

No contexto da Base Nacional Comum Curricular/BNCC, “[...] a leitura é tomada em um sentido mais amplo, dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais” (BRASIL, 2017, p. 70). Uma leitura mecanizada em nada tem a ver com as múltiplas possibilidades que a experiência da leitura de textos literários pode proporcionar.

Portanto, neste artigo tem-se a intenção de refletir sobre a formação do leitor literário, especialmente a proporcionada no ambiente escolar, e sobre possibilidades de inserção da leitura na sua vida a partir dessa formação. Para alcançar tal intenção, buscamos refletir sobre a leitura a partir de *A História Cultural – entre práticas e representações*, de Roger Chartier (1990), sobretudo quando o autor nos convida a encarar os atos de leitura como uma coleção de experiências irredutíveis umas às outras.

Sob a perspectiva de Chartier (1990), podemos pensar sobre o paradoxo em que se encontra o leitor, entre ter sido pensado por autores e editores e ter liberdade irreduzível diante do texto a sua frente. É nosso objetivo, portanto, refletir como algumas práticas de leitura do texto literário, inscritas não apenas como artefato cultural, mas como um direito inalienável do cidadão, podem contribuir para a formação do (hipotético/virtual) perfil de leitor de texto ficcional ao promover o contato indispensável com esse tipo de texto. Buscamos pensar também sobre como essas práticas – marginais ou não – entram em conflito com aspectos numéricos da pesquisa Retratos da leitura no Brasil, sobretudo aqueles que desconsideram a multiplicidade de cenários de prática leitora.

Nosso texto está dividido em dois momentos: num primeiro instante, verificaremos como alguns olhares teóricos acerca do leitor, enquanto categoria literária, entrelaçam-se ou não com as práticas de leitura através da história, contribuindo como referencial no decorrer do debate sobre o lugar do leitor e da leitura; num segundo momento, analisaremos a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil de 2019/2020 e suas contribuições para a tentativa de desenhar, mesmo que indiretamente, um perfil de leitor.

1 Entre o leitor e a leitura: o que sabemos?

1.1 O lugar do leitor

Nesta seção, vamos apresentar alguns tópicos que contemplam o lugar do leitor enquanto categoria de análise, além de algumas reflexões introdutórias das práticas de leitura no Brasil. Nosso objetivo, entretanto, não é apenas refazer um determinado percurso teórico, mas também voltar o olhar para o protagonismo no qual estariam inscritas as práticas de construção do leitor literário, quer seja pelo trajeto histórico, quer seja pelo arcabouço teórico da literatura.

A princípio, destacamos como a abordagem formal da literatura se interessa “pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores”, assim como aponta Compagnon (2012, p.137). Portanto, além do que configuraria definições e teorias, devemos também considerar aspectos culturais e sociais, como a dinâmica do mercado editorial, de confecção e distribuição, a fim de compreender um pouco mais os caminhos que convergem para a formação do leitor literário e, conseqüentemente, para as múltiplas práticas de leitura.

Para Chartier (1990), as formas se modelam graças às expectativas e competências atribuídas ao público por elas visado, mas, sobretudo, porque as obras e objetos produzem seu nicho social de recepção. Ou seja, a recepção estaria intensamente relacionada ao cenário social no qual as obras e seus leitores estariam inscritos. A interferência do mercado editorial tem influência histórica no processo de sedução e atração de leitores à diversidade disponível e muitas vezes não acessada, como aponta o teórico francês:

A especificidade cultural dos materiais editados no conjunto das obras *de cordel* prende-se, portanto, não com os próprios textos, eruditos e diversos, mas com a intervenção editorial que tem por objectivo adequá-los às capacidades de leitura dos compradores que têm de conquistar. Este trabalho de adaptação modifica o texto relativamente ao modo como é apresentado na edição anterior, que serve de cópia para os impressores de livros populares e é orientado pela representação que estes têm das competências e das expectativas culturais de leitores para quem o livro não é algo de familiar. (CHARTIER, 1990, p.129).

Cada uma das maneiras de ler (seja a leitura puritana, do século XVII, ou a leitura rousseauriana, ou, ainda, a leitura mágica das sociedades camponesas do século IX), segundo Chartier (1990), comportaria os seus gestos específicos, os seus próprios usos do livro. O autor defende ainda que o trabalho histórico deve ter em vista o reconhecimento de paradigmas de leitura válidos para uma comunidade de leitores num momento e num lugar determinados. Diante das inúmeras possibilidades de prática de leitura, pareceria inevitável que em algum momento o indivíduo estivesse diante da aventura da leitura e o leitor de textos literários se tornasse uma entidade frequente e permanente. Contudo, nos deparamos com um cenário muitas vezes desfavorável.

Numa outra perspectiva, podemos encontrar, no arcabouço de análises acerca da leitura, premissas que apontam negação do processo mecânico, evento teórico importante, mas pouco efetivo na discussão da formação de prática, assim como aponta Compagnon:

O livro, a obra, cercados por ritual místico, existem por si mesmos, desgarrados ao mesmo tempo de seu autor e de seu leitor, em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais. Do mesmo modo que a escritura da obra moderna não pretende ser expressiva, sua leitura não reivindica identificação por parte de ninguém (COMPANGNON, 2012, p. 138).

Para a teoria literária, nascida do estruturalismo e marcada pela vontade de descrever o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico foi igualmente um intruso,

ainda lembra Compagnon (2012). Contudo, percebemos, no que concerne à construção das práticas de leitura, a despeito do leitor enquanto categoria de análise, que ele se faz presente, de maneira intrusa ou não: “A poesia pode ser desconcertante, difícil, obscura, ambígua, mas o problema principal está com o leitor, a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais” (COMPAGNON, 2012, p.140).

É preciso, entretanto, antes de analisar o leitor como possível centro dos estudos literários, em detrimento do lugar marginal em que muitas vezes se apresentou, ou em que fora apresentado, entender um pouco mais acerca do termo “recepção”, ingrediente que pode gerar conflito e turbulência nas pesquisas sobre leitura, pois, a despeito de uma enorme expectativa no horizonte, muitas vezes a comunidade interpretativa limitou a autonomia do leitor, marcando a subjetividade como vilã. Todavia, há na construção de um percurso teórico acerca dos olhares sobre o leitor oscilação entre liberdade e prisão: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo” (COMPAGNON, 2012, p. 378).

De toda forma, seja qual for a abordagem, a figura do leitor (no centro ou na margem dos olhares teóricos) se destaca como relevante componente entre os estudos literários e linguísticos. Iser (1996), no texto *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, defendia que o leitor se pondo em movimento colocava a obra também em movimento, sendo o sentido, portanto, um efeito experimentado pelo leitor muito mais que um objeto definido. Esse movimento poderia ser feito, inclusive, pelo próprio autor do texto literário, debruçando-se sobre suas coisas feitas no papel. Essa perspectiva de Iser parece corroborar com as considerações de Chartier apontadas anteriormente, pois, como mencionado, o teórico francês pensava as práticas de leitura relacionadas ao contexto social dos leitores.

Iser (1996) ainda trata da interpretação psicanalítica, apontando que ela se revela como uma diagnose e tem o objetivo de acabar com a barreira produzida pelo leitor durante o processo interpretativo do texto, sendo assim, o leitor carece de compreender o mote da transformação do significado. Portanto, o leitor é capaz de formular ideias e seria um absurdo que o texto entregasse todas as soluções para ele, a menos que o autor desprezasse a capacidade de compreensão textual adquirida pelo leitor. Logo, uma versão se destaca, ganha preferência, doravante o instante que há interação entre leitor e texto.

E quando os leitores são invisibilizados? Decerto, qualquer teoria teria dificuldade para analisar o que não estava formalmente registrado na historiografia, ou

até mesmo apontado de maneira marginal, o que se encontrava apagado do cânone, desprestigiado pelos manuais. Assim, no próximo tópico, observamos o lugar do leitor e da leitura no Brasil no que tange aos registros formais, quer seja por relatos, quer seja por pesquisas do gênero, e vamos discutir minimamente algumas questões que levam a conflito na descrição do leitor literário brasileiro.

1.2 Trajetória histórica do leitor

A pesquisadora Márcia Abreu (2006), no texto *Apatia, ignorância e desinteresse – uma história da leitura no Brasil?*, examina discursos de viajantes europeus acerca da cultura letrada no Brasil, com foco nas primeiras décadas do século XIX. As reflexões que a autora apresenta nos ajudam a compreender com mais clareza as origens e consequências das generalizações, sobretudo, no que tange ao menosprezo de práticas leitoras e culturais da colônia. Embora apatia e ignorância parecessem dar o tom dos relatos dos viajantes, principalmente europeus, com algum patrimônio, percebemos no decorrer da análise desenvolvida pela autora a proposta de desconstrução generalista e preconceituosa através de outros relatos que confrontam a ideia de que brasileiros não buscavam, não ofertavam e não produziam cultura letrada.

Um mundo composto majoritariamente por analfabetos, que desconhecem os rudimentos mais elementares da escrita e da aritmética; os que leem soletram as palavras e têm imensa dificuldade ao escrever. Têm de apoiar-se na memória para a realização de atividades cotidianas, como elaboração de listas de compras ou aprendizado de preces e orações. Desocupados de atividades instrutivas e do trabalho – realizado por escravos – gastam os dias conversando frivolamente, jogando cartas ou cochilando. Sua falta de cultura espalha-se por todos os ramos do conhecimento: até os nomes da literatura e da ciência são quase desconhecidos (ABREU, 2006, p.84).

Além dos próprios residentes da colônia, como mostra a citação, outro alvo de crítica dos viajantes, segundo Abreu (2006), seria o cenário livreiro precário, ou até mesmo inexistente. O painel parece se desenhar para uma relação direta entre inexistência de mercado formal e inexistência de “sede” pela cultura e práticas de leitura. Entretanto, aqui lembramos novamente de Chartier (1990) e das inúmeras possibilidades de leitura, não sendo a livraria, obviamente, o único espaço de aquisição do livro enquanto objeto cultural.

Sendo assim, outro elemento interessante levantado por Abreu (2006) diz respeito à presença de espaços formais de acesso e comércio de cultura. Quando esses

espaços formais se faziam presentes nos relatos, culminavam por ter destaque negativo. Porém, segundo a autora, a começar pelas escolas, muitos reconhecem a existência de estabelecimentos especialmente dedicados à educação, sobretudo no período posterior à transferência da família real para o Brasil (ABREU, 2006). Ou seja, a precariedade das instituições de ensino não significaria necessariamente uma ausência completa de contato com o cenário de material destinado às pessoas letradas. Seria leviano (ou intencionalmente pejorativo), portanto, concluir que não existe busca por livros ou material destinado à população letrada por essas buscas não estarem ligadas à estrutura europeia de veiculação e consumo.

Da mesma forma que a quantidade de escolas não é critério exato para aferição do volume ou competência dos leitores, a existência de livrarias tampouco parece categoria suficiente para determinar o interesse pela leitura, já que a venda de livros não se restringia a estabelecimentos especializados neste comércio. Era prática corrente, tanto em Portugal quanto no Brasil, sua venda em lojas nas quais se comercializavam artigos tão variados quanto mapas, relógios, telas, tecidos, meias e bonés (ABREU, 2006, p. 91).

Evidentemente que estamos num outro momento da História, mas aprendemos que retóricas de manutenção da invisibilidade se repetem em muitas esferas. Abreu (2006) desperta nossa atenção para a construção de um discurso pautado pela afirmação de ausências – não há sociedades literárias, não há leitores, não há ciência etc., ou, quando existem, são sempre alvos de um *mas*, cuja função é introduzir um argumento negativo mais forte. A ausência de instituições e espaços formais em profusão seria argumento sólido o suficiente para afirmar que não existem leitores também em profusão, mesmo que imersos em práticas de ensino alternativas e informais? No tópico seguinte vamos refletir um pouco mais os cenários de práticas de leitura como artefatos de formação do leitor literário.

2. O cenário da leitura no Brasil: a perspectiva do Instituto Pró-Livro

2.1 Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil

O Instituto Pró-Livro, entidade de fomento à leitura e acesso ao livro, é o responsável pela organização da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, executada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE Inteligência. Além da organização da pesquisa, o Instituto Pró-Livro desenvolve outras atividades, como a pesquisa Retratos da Leitura - Bibliotecas Escolares (2019), na qual o foco é identificar o

impacto das bibliotecas na aprendizagem dos alunos, e a ambientação da Plataforma Pró-Livro, plataforma digital colaborativa para mapear e difundir ações de fomento à leitura que acontecem em todo o país. Nesta seção, faremos breves apontamentos acerca da 5ª edição da pesquisa Retratos de Leitura no Brasil, ocorrida entre janeiro de 2019 e outubro de 2020.

Como estratégia metodológica, o Instituto seguiu o padrão internacional de medição desenvolvido pelo CERLALC-UNESCO, viabilizando comparação com países da Ibero América. Entre 2007 e 2015, o público-alvo era a população com 5 anos ou mais, sem requisito de escolaridade mínima, tendo como amostra 5.012 entrevistados em todas as Ufs (317 municípios). A edição de 2015 (4ª edição), contudo, trouxe como novidades a investigação sobre bibliotecas e o uso da Internet e leitura de livros digitais pelos leitores como artefatos de leitura. A última edição, por fim, ampliou a amostra para 8.076 entrevistados⁷, com leitura pelas capitais brasileiras e a investigação do perfil do leitor de literatura – livro impresso e outras plataformas. A pesquisa tem 95% de confiança e margem de erro de um ponto percentual.

A pesquisa teve como objetivo conhecer um pouco melhor o comportamento do leitor brasileiro, através do olhar para aspectos como intensidade, forma, limitações, motivação e representações, além das condições de leitura e de acesso ao livro – impresso e digital – pela população. Interessa-nos, contudo, o objetivo da 5ª edição em focar, entre outros aspectos, na identificação dos hábitos dos brasileiros especificamente em relação à literatura. Para a pesquisa 2019-2020, leitor⁸, seria aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos 1 livro nos últimos 3 meses. Já o não leitor é aquele que declarou não ter lido nem um livro nos últimos 3 meses, mesmo que tenha lido nos últimos 12 meses. Para os índices de leitura, a referência são os 3 meses anteriores à pesquisa. Observa-se ainda que essa definição de leitor/não leitor se mantém desde a edição de 2007.

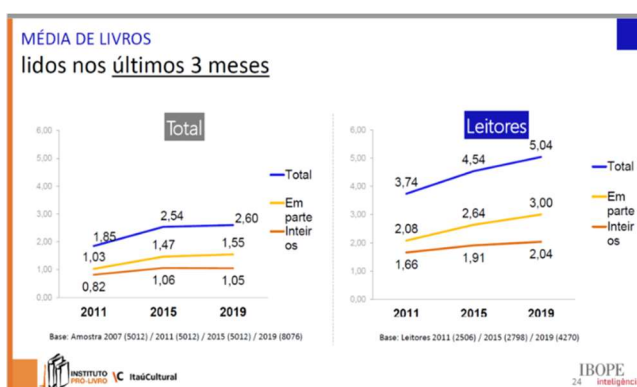
Seguindo com os dados da pesquisa, entre a 4ª edição (2015) e a edição atual (2019-20), o Brasil perdeu 4,6 milhões de leitores – considerando leitores aqueles que leram, inteiro ou em partes, pelo menos um livro nos últimos três meses, como mencionado. Porém, além dos números, devemos levar em consideração o contexto problemático de 2020, pois a ausência da rotina escolar no modelo presencial, a falta de

⁷ Amostra desproporcional (ponderação pela PNADC 2017) Leitura regional e para todas as capitais.

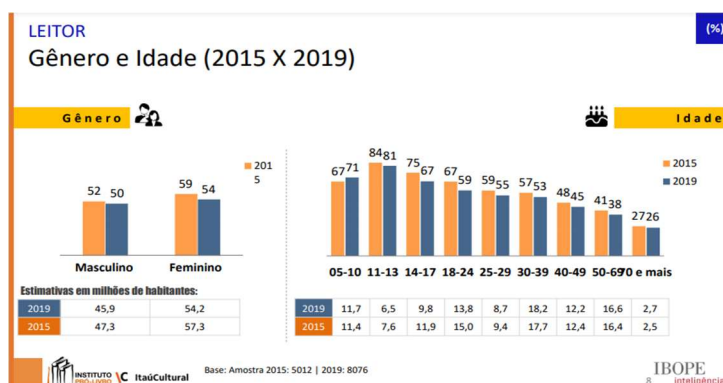
⁸ A definição segue critérios internacionais definidos pelo Centro Regional para o Fomento do Livro na América Latina e Caribe (Cerlalc).

contato direto com educadores e até o fechamento de comércios são elementos que devem ser levados em consideração ao se verificar essa diminuição.

Dentro do esquema que a pesquisa definiu como leitor e não leitor, apenas 31% declararam ter lido um livro completo nos últimos três meses. Ultrapassando esse número, porém, o Ibope Inteligência constatou que apenas 60 milhões de entrevistados no Brasil atingiram esse objetivo, ou seja, foram até o fim do livro que começaram. A média de livros lidos nos últimos três meses foi de 2,6. Esse número cresce entre aqueles considerados leitores e chega a 5,04. O número é superior ao registrado em 2015, quando a média de livros lidos foi de 4,54. A média de livros lidos no ano é de 4,95, como aponta o gráfico abaixo:



Assim como na edição anterior, observamos que entre as respondentes que se identificam no gênero feminino, 54% são leitoras. Já entre os do gênero masculino, esse índice é de 50%. Além disso, diferente da redução apresentada no parágrafo anterior, observando o comparativo entre a edição atual e a última, quando analisada a distribuição por faixa etária, nota-se crescimento dos leitores entre cinco e dez anos, de 67% para 71%. Isso é um dado excelente, embora todas as demais faixas tenham sofrido variações negativas.



Num outro momento da pesquisa do Instituto Pró-Livro (2019/2020, p.42), observamos a *Bíblia (1967)* como o livro mais lembrado desde 2007; *A cabana*, de William P. Young (2008), ficou em segundo lugar e *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (2009), aparece na sequência. Observamos, portanto, que há uma mescla de gêneros, nacionalidades e projetos estéticos no perfil de leitura apontado na pesquisa. Sentimos falta, entretanto, de uma literatura que apresente algumas vozes silenciadas ao longo da história, embora entendamos que fazer figurar no imaginário popular coletivo de maneira espontânea livros escritos (ou que possuam protagonistas) por mulheres, negros e LGBTQI+ é algo que demanda esforço conjunto. Entendemos, contudo, que a circulação de livros depende de uma série de fatores, cuja discussão demandaria ainda mais análises (e não apenas de uma única fonte), haja vista o fato de que realidades sociais distintas provocarão respostas também distintas. Porém, um ponto que parece interessante nesse cenário é o papel fundamental da escola no fomento de práticas de leitura do texto literário. Diante disso, na próxima seção, vamos apresentar algumas considerações a respeito da formação de leitores literários na escola

2.2 O texto literário na escola⁹

Uma breve contextualização do ensino de literatura servirá como ponto de partida para as considerações tecidas ao longo deste tópico, haja vista parecer interessante, inicialmente, traçar de forma sucinta a trajetória dessa disciplina nos currículos de ensino, devido à compreensão da escola como meio formador de leitores literários.

No texto “Sim, a Literatura educa”, no qual defende a ideia de que o texto literário contribui para a formação do sujeito, Regina Zilberman (2008), focada nesse caráter educativo da literatura, oferece uma explanação da trajetória da disciplina no ensino. Segundo a autora,

A literatura não passou a fazer parte do currículo escolar sob sua identidade original. Primeiramente integrou o *Trivium*, dissolvendo-se entre a Gramática, a Lógica e a Retórica; depois, quando a Renascença privilegiou o ensino da cultura clássica, serviu de modelo para a aprendizagem das línguas grega e latina. A pedagogia do século XVII opôs-se a essa prática e sublinhou a necessidade de os alunos estudarem o vernáculo; subiu de cotação o trabalho com a poesia em tradução, mas a pretexto de facilitar o conhecimento das

⁹ A base da discussão apresentada neste tópico parte do que foi apresentado por um dos autores deste artigo em Malta (2020).

normas clássicas de criação artística, de compreensão cada vez mais difícil, dada a distância temporal e vivencial. (ZILBERMAN, 2008, p. 19).

É no ensino médio que o aluno entra em contato com a literatura enquanto disciplina e com as características de diversos textos literários. As práticas de ensino da literatura nessa etapa ocorrem tomando como base o estudo da sua história. A perspectiva historiográfica visa ao estudo da literatura de maneira diacrônica, partindo dos textos mais antigos aos mais atuais ou vice-versa. Essa perspectiva que busca estudar a literatura através do conhecimento dos diferentes períodos é útil. No entanto, feito de maneira estanque, sem promover cruzamentos e ligações entre períodos diferentes e até entre textos pertencentes ao mesmo período, o estudo diacrônico não oferece grandes contribuições, evidenciando-se apenas características das escolas literárias, como datas, autores e obras pertencentes à escola em questão.

O professor Helder Pinheiro (2006), ao tecer considerações a respeito do livro didático, trata da história da literatura e de como ela se realiza no manual. O autor aponta que:

[...] a opção por ensinar história da literatura, muitas vezes presa a uma abordagem cronológica/evolucionista, priva o aluno de um estudo mais detido de um poeta, de um ficcionista, de um dramaturgo. Por eleger uma formação de caráter enciclopédico, acaba-se por se conhecer muito pouco cada obra, sobretudo no que ela tem de singular. A poesia sai, quase sempre, prejudicada, porque as obras não são estudadas em sua complexidade e sim como meros exemplos de determinado estilo de época. (PINHEIRO, 2006, p. 110).

Dessa forma, a concepção tradicional de literatura a confunde com história literária e a memorização de características a partir de fragmentos de obras literárias, seja prosa ou poesia, desvinculada da leitura do texto é privilegiada na escola em detrimento de uma concepção de literatura como *locus* de reflexão, de formação do indivíduo, conseguida somente a partir do contato e da vivência do aluno com o texto literário. Essa metodologia em nada contribui para o objetivo maior do ensino de literatura, referido inclusive em documentos como as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*, que preveem que o objetivo do ensino de literatura “Trata-se, prioritariamente, de formar o leitor literário, melhor ainda, de ‘letrar’ literariamente o aluno, fazendo-o apropriar-se daquilo a que tem direito.” (BRASIL, 2006, p. 54).

Atualmente, a Base Nacional Comum Curricular/BNCC (2017) propõe que a experiência da literatura – e da arte em geral – possa alcançar seu potencial transformador e humanizador, sendo preciso promover a formação de um leitor que não apenas

compreenda os sentidos dos textos, mas também que seja capaz de fruí-los. A ideia de uma leitura que extrapole a condição mecânica de decodificação, contaminando o leitor com as múltiplas possibilidades que o exercício solitário ou não, oral ou não, possa encerrar.

Inúmeras práticas estariam inscritas no processo de construção do leitor. Um eixo inteiro dedicado à leitura está na última versão da BNCC (2017). Esse eixo compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos, e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para:

[...] fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades (BRASIL, 2017, p.73).

Ou seja, percebemos que há no texto que compõe a BNCC (2017) preocupação com a diversidade de possibilidades no que tange ao gênero, ao estilo etc. Entende-se, portanto, que a diversidade deve orientar a organização/progressão curricular: diferentes gêneros, estilos, autores e autoras – contemporâneos, de outras épocas, regionais, nacionais e de outros países – devem ser contemplados. Porém, é preciso atenção quanto à ocorrência de leitura do cânone, sem perder aspectos de outros elementos, tais como: a literatura universal, a literatura juvenil, a tradição oral, o multissemiótico, a cultura digital e as culturas juvenis, dentre outras diversidades que também devem ser consideradas.

O contato efetivo do aluno com o texto literário, a experiência de sua leitura, é indispensável para que o ensino de literatura possa cumprir seu objetivo primordial: a formação do leitor literário. Acrescenta-se a esse papel formador do ensino e da literatura seu caráter transformador, pois, como bem entende Jauss (1994, p. 52), “A experiência da leitura logra libertá-lo [o leitor] das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas.” A possibilidade de formar-se e de transformar-se através da literatura só existe quando há a experiência de leitura em detrimento da predominante apresentação de elementos dos textos (não lidos) e de características das chamadas escolas literárias.

Ainda sobre a necessidade da experiência de leitura do texto literário na sala de aula, Rangel observa:

Não se trata de sonegar ao aluno as informações *sobre* a literatura, nem sua metalinguagem própria. Tampouco se trata de descartar a abordagem das obras e dos autores do cânone. Trata-se, sim, de situar o ensino de literatura no lugar que é o da própria literatura: o da experiência singular, da descoberta, do próprio jogo estético. (RANGEL, 2005, p. 151, grifo do autor).

Portanto, as características dos estilos de cada época literária e os conceitos de natureza técnica podem, e até devem, ser trabalhados nas aulas de literatura, mas sempre a partir do texto, que, por sua vez, tende a trazer muito mais do que tais características, fazendo o leitor participar efetivamente do seu jogo ao imaginar e interpretar o mundo referencial contido nele, modificando-o, segundo proposto por Iser (1979).

A escola às vezes se constitui como única forma de contato do aluno com o texto literário, por isso, é de grande importância que priorize a leitura desse texto e demonstre que a literatura não é tão homogênea como deseja o estudo que toma a historiografia literária como base sem a ela associar a leitura do texto. Defende-se aqui que assumir essa metodologia pode auxiliar numa melhor formação de leitores de literatura. As possibilidades de fomento à leitura nas aulas de literatura se ampliam a partir do protagonismo do texto literário. Além da utilização da experiência do estudante com o mundo virtual, como mencionado anteriormente, é possível trabalhar com os alunos as inúmeras possibilidades do texto literário, associando elementos como artes visuais, música e cinema. Trazer outras áreas de conhecimento para o debate sempre é bem-vindo, pois a fragmentação do conteúdo em caixas muitas vezes não reflete o todo no qual um texto ou livro está inserido.

Em 2010, o governo federal sancionou a Lei nº 12.244, que dispõe sobre a universalização das bibliotecas nas instituições de ensino do país e diz em seu parágrafo único:

Será obrigatório um acervo de livros na biblioteca de, no mínimo, um título para cada aluno matriculado, cabendo ao respectivo sistema de ensino determinar a ampliação deste acervo conforme sua realidade, bem como divulgar orientações de guarda, preservação, organização e funcionamento das bibliotecas escolares. (BRASIL, 2010, s/p).

Ressignificar um espaço cuja estrutura se consolidou muito mais como receptáculo de acervos do que como lugar de compartilhamento de experiências e culturas é também possibilidade de inserir a leitura na vida dos alunos. Na escola, pode-se promover a circulação dos acervos públicos e particulares, por menores que sejam, debater sobre livros que inspiraram filmes, organizar feira de troca de livros e quadrinhos, buscar parcerias, fazer exposições de animes e mangás¹⁰— já muito difundidos entre os jovens —, ler textos de teatro e adaptar contos e romances.

Faz-se relevante destacar aqui a leitura motivada pela inserção dos livros e leitores no ambiente virtual. Esses espaços podem se constituir como alternativas para a escassez de determinadas produções e ainda como lugares de comercialização, troca e divulgação de inúmeros títulos. Sites como o *dominiopublico.org*, *Google books (cessão gratuita)* e muitos outros permitem o download de e-books (livros digitais) de forma gratuita, fortalecendo a ideia de que o ambiente virtual pode ser aliado no aumento do número de leitores no Brasil.

3 O acesso à literatura como um direito fundamental

Haveríamos de pensar, grosso modo, que, diante de um aparato muito grande de informações, o século XX e, posteriormente, o século XXI trariam para uma parcela significativa da população mundial acesso irrestrito à arte e ao conhecimento em suas mais variadas modalidades. Nesse contexto, o acesso à literatura não deveria ser um problema, mas uma parte relevante dos aspectos necessários à construção de uma sociedade mais justa. É justamente a partir desse ponto que as leituras de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001) e, sobretudo, com mais vagar, do texto *O direito à literatura*, de Antonio Candido (1995), ajudam-nos a refletir acerca do direito à arte, à cultura e, mais especificamente, à literatura como um bem inalienável de todo e qualquer ser humano.

Num país tão multifacetado e plural como o Brasil, falar de cultura se configura como uma aventura bela e ao mesmo tempo complexa. Dessa forma, observamos a partir do olhar dos pesquisadores franceses mencionados que “[...] há culturas que se veem como unidade e outras, como mistura, o que significa que há dois mecanismos a regê-las: o princípio de exclusão e o princípio da participação”

¹⁰ Para mais informações ver <http://centraldemangas.org/>

(ZILBERBERG, FONTANILLE, 2001, p. 27). Ou seja, não nos encontramos, ao falar de cultura, num cenário estático.

No princípio da exclusão, cujo operador é a triagem, temos o processo de relação entre valores que leva à confrontação do exclusivo e do excluído. Nesse sentido, as culturas reguladas por esse regime confrontam o puro e o impuro. Já no princípio da participação, cujo operador é a mistura, observa-se o cotejo entre o igual e o desigual. A igualdade pressupõe grandezas intercambiáveis; a desigualdade implica grandezas que se opõem como superior e inferior. Para compreendermos de maneira mais clara, ainda nessa linha de raciocínio, Zilberberg e Fontanille (2001) apontam que

A cultura da triagem tem um aspecto descontínuo e tende a restringir a circulação cultural, que será pequena ou mesmo nula e, de qualquer maneira, desacelerada pela presença do exclusivo e do excluído. É uma cultura do interdito. Já a cultura da mistura apresenta um aspecto contínuo, favorecendo o “comércio” cultural. Nela, o andamento é rápido. É a cultura do permitido. (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 20-30).

Refletindo acerca do pensamento dos teóricos apresentado acima, podemos observar que não existe apenas um cenário no que concerne ao tema. Pelo contrário, parece mais palpável concluir que a pluralidade do cenário abarca uma diversidade de observações acerca da cultura e seus rizomas mais profundos: “Cada uma dessas culturas opera com um tipo de valor diferente: as da triagem criam valores de absoluto, que são os da intensidade; as da mistura, valores de universo, que são os da extensidade” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 53-54).

Entretanto, cabe ainda a reflexão do quão democrático tem sido o acesso aos artefatos culturais, a partir não apenas da primeira leitura, mas também da releitura da nossa própria identidade. Antonio Candido, sociólogo, crítico literário, ensaísta e professor brasileiro, figura central dos estudos literários no Brasil e autor de livros como *Formação da Literatura Brasileira* e *Literatura e Sociedade*, destaca em sua obra, com relativa frequência, a potência da literatura no contexto social de uma nação. No seu texto *Direitos Humanos e Literatura*, o autor destaca que

A literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995, p. 113).

Através da citação acima, podemos observar que a literatura, assim como também vimos com a cultura em Fontanille e Zilberberg (2001), não constitui um elemento estático. Há movimento e dinâmica entrelaçados à conquista e manutenção de direitos. Para Candido (1995), acreditar nos direitos humanos traz a possibilidade de transformação da teoria em realidade. Porém, não basta saber que é possível, pois o conhecimento não traz garantia de resolução: “Inversamente, um traço sinistro do nosso tempo é saber que é possível a solução de tantos problemas e, no entanto, não se empenhar nela. Mas de qualquer modo, no meio da situação atroz em que vivemos há perspectivas animadoras” (CANDIDO, 1995, p. 173).

É justamente no olhar para o outro que as ideias do crítico se concretizam e apresentam toda substância e potência, partindo do pressuposto básico inerente ao olhar sobre os direitos humanos, sobretudo, quando ele observa a importância de “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 1995, p. 174). Esse parece ser o cerne da questão para o crítico, haja vista que há um grande esforço coletivo para, mesmo num contexto de individualidade, não fortalecer ainda mais a ideia de que nossas questões são sempre mais urgentes que as do outro.

É por intermédio do olhar de Antonio Candido (1995) acerca do direito do outro que buscamos compreender o momento no qual a literatura se inscreve no rol desses direitos que, mais à frente no texto em questão, o autor dirá que deveriam ser inalienáveis. Para construir esse processo, há que se refletir, ainda segundo o crítico, na ideia fundamental da literatura como um bem, conforme podemos observar em suas palavras:

Penso na sua distinção entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis”, que está ligada a meu ver com o problema dos direitos humanos, pois a maneira de conceber a estes depende daquilo que classificamos como bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém. (CANDIDO, 1995, p.175).

É evidente que entre aqueles direitos incompressíveis, como alimentação e moradia, não há questionamentos em relação à sua condição essencial. Contudo, refletimos, a partir do olhar de Candido, acerca da possibilidade de a literatura também ocupar esse espaço de protagonismo na construção social dos sujeitos. Ora, para entendermos com um pouco mais de clareza o posicionamento de Candido faz-se necessário localizar o conceito de literatura segundo o próprio autor. Para ele todas as criações de “toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade,

em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 1995, 176) podem ser conceituadas como literatura.

Dessa forma, podemos compreender de maneira mais ampla o caráter universalizante no qual a literatura está inscrita conforme o que foi apreendido na obra de Candido (1995). Em toda a história da humanidade observa-se o contato do homem com algum tipo de ficção. Da tradição com a *Odisseia*, de Homero (1978), à força da prosa em *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski (2009) ou à potência dos relatos de *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus (1995), dos anônimos poemas à tradição dos esquecidos, em todas as partes a literatura pulsa: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 1995, p. 177). Isso nos faz refletir acerca das diversas funções que a literatura acumula, assim como a complexidade de sua natureza. Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces, segundo Candido:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p.178-179).

Pegando a última função como gancho para conclusão, o fato de a incorporação do conhecimento advindo da literatura, por vezes, ocorrer de maneira inconsciente não deve pressupor a ideia de que em algum momento a sociedade não terá efetivo entendimento da importância de ter a literatura como um direito, haja vista o acesso aos livros fazer parte de uma necessidade básica, pois é através e por meio deles que também exercitamos nossa cidadania, assim como aponta Candido:

Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante (CANDIDO, 1995, p.189).

Portanto, em todos os níveis da educação, a demanda pela leitura de textos literários deveria crescer proporcionalmente à necessidade de garantir os direitos essenciais para uma vida digna, tendo em vista o fato de que “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as

modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 1995, p.193). Ficam evidentes, assim, o quão imbricados estão justiça social e acesso à literatura e a necessidade de avanço quanto às possibilidades de experiência com o texto literário.

Conclusão

Ao longo do tempo, houve uma espécie de marginalização do leitor brasileiro, sempre visto como em extinção, mesmo quando em crescimento. Isso se deve a uma herança do Brasil colônia, em que os relatos dos viajantes sempre indicavam o leitor brasileiro como exceção. Porém, como retomado neste texto, havia sim leitores aqui e esses relatos tomavam a Europa como centro e a colônia como margem.

Essa visão deturpada a respeito do leitor parece reforçar o estigma contemporâneo do estudante não leitor, ainda mais potencializado pelos números e metodologia da pesquisa do Instituto Pró-Livro. Por outro lado, a pesquisa aponta o crescimento dos leitores numa importante faixa etária – estudantes na transição do Ensino Fundamental 1 para o Ensino Fundamental 2.

Os percursos de formação do leitor literário podem ser mais prazerosos e instigantes na medida em que entendemos que o contato com o texto literário pode se dar de maneiras diversas, como ratifica a BNCC, e pode promover a transformação do sujeito leitor. As aulas de literatura na escola – e não apenas elas – devem potencializar esse contato com a obra literária, buscando garantir aos estudantes o direito à experiência promovida pela literatura.

Referências

ABREU, Márcia. Apatia, ignorância e desinteresse uma história da leitura no Brasil? **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo v. 2, n. 1, p. 83-98, jan./jun. 2006.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução com notas, dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Paulinas, 1967. 1695p.

BRASIL, MEC, **Base Nacional Comum Curricular** – BNCC, versão aprovada pelo CNE, novembro de 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 07 ago. 2020.

BRASIL. **Lei 12.244**, de 24 de maio de 2010 Publicada no Diário Oficial da União de 25 de maio de 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112244.htm. Acesso em: 07 ago. 2020.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. “Vários escritos”. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. Direitos Humanos e literatura. In: A.C.R. Fester (Org.) **Direitos humanos E...** Cjp / Ed. Brasiliense, 1989.

Página | 51

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. **A ordem dos livros**. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UNB, 1999, p. 21. – NOTA DE RODAPÉ

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte. UFMG. 2012.

DIAS, Kenia Cristina Borges. **O ato da leitura**. FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 27, n. 3, p. 455-458, jul./set. 2017.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2009.

FAILLA, Zoara (Org). **Retratos da Leitura No Brasil 3**. São Paulo. Editora: IPL e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2012.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso: Humanitas, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil, 3ª edição**. 2012. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf. Último acesso em 15 de setembro de 2015

ISER, Wolfgang [et al]. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994. (Serie Temas, volume 36)

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática. 1995.

MALTA, Carla Carolina da Silva. **O gauchismo de Carlos Drummond de Andrade: uma perspectiva para a formação do leitor literário**. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2020.

MEUSBURGER, Rose. **Pesquisa traz dados sobre mercado editorial**. Gaia Brasil, 2015. Disponível em: <http://gaiabrasil.com.br/2015/06/pesquisa-traz-dados-sobre-mercado-editorial/>. Acesso em: 07 ago. 2020.

PEREIRA, Mara; SOUZA, Luana; KIRCHOF, Edgar. **Literatura infante juvenil**, Curitiba, Intersaberes, 2012.

PINHEIRO, Helder. Reflexões sobre o livro didático de literatura. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (Organização). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 103-116.

RANGEL, Egon de Oliveira. Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.). **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

Página | 52

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe: com aquarelas do autor**; tradução de Dom Marcos Barbosa. 48. Ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2009.

YOUNG, William P. **A Cabana**. Sextante. São Paulo. 2008.

ZILBERMAN, Regina. Sim, a Literatura Educa. In: _____.; SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto**. São Paulo: Global/ALB, 2008. p. 17-24.

READING IN FOCUS: LOOKS AT THE WAYS OF THE LITERARY READER

Abstract

In this article we aim to discuss aspects related to the scenario in which the reader and reading are inserted and raise some questions that configure views on how these two categories underlie the formation of the literary reader. To achieve this purpose, we conducted a literature review, seeking to explain and understand some cultural-historical movements that dealt with research on reading and the reader from the view and postulates of Cultural History and Literature Theory, as well as conducted documentary investigation in the research *Retratos da Leitura no Brasil (2019-2020)*, comparing it with what the new Base Nacional Comum Curricular (BNCC) recommends about the forms of contact with reading and the idea developed by Antonio Candido (1995) of literature as an inalienable right. Thus, we conclude that the strategies that make up the formation of the reader go beyond numbers and that literature and art in general function as artifacts in defense of citizenship.

Página | 53

Keywords

Reading. Reader. Literature. History.

Recebido em: 27/04/2021

Aprovado em: 27/08/2021

Tem Sugar para o rap na “Cidade Canção”?

Érica Paiva Rosa¹¹

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Resumo

Este trabalho analisa três raps do grupo Realidade Nacional – *Cidade Canção* (2001), *Femucic* (2001) e *Femucic (Parte 2)* (2006) – e discute a construção identitária desse gênero literário-musical e de sua comunidade na cidade de Maringá (Paraná). Dentre as temáticas abordadas pelo corpus estão questões políticas, culturais e sociais características de Maringá, a recepção do gênero na cidade e a defesa do caráter artístico do movimento Hip Hop local. Ancorado em um arcabouço teórico relacionado à literatura, à música, à história, ao movimento Hip Hop e aos estudos de identidade, este trabalho utiliza uma metodologia de caráter analítico-interpretativo para a leitura da linguagem verbal dos raps. De acordo com a dinâmica das identidades discutida por Manuel Castells (1999), compreende-se que os rappers traçam o percurso de uma identidade de resistência que resulta em uma identidade de projeto, pois constroem um projeto de vida diferente que visa romper a lógica da dominação e transformar a estrutura social ao seu redor.

Palavras-chave

Identidade. Rap. Poesia. Música. História.

¹¹ Mestra em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Produtora cultural e professora de línguas e literatura na empresa PR Educação e Cultura.

Relações entre o rap, a literatura e a história

A canção é uma das expressões artísticas mais consumidas nos dois últimos séculos, devido ao desenvolvimento da indústria fonográfica que possibilitou sua disponibilização em meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão e a Internet. Isso faz com que a canção esteja massivamente presente no cotidiano das pessoas, pois “contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (MORAES, 2000, p. 204). Apesar de ser uma produção artística multimodal – composta pelas linguagens musical, verbal e imagética que compõem a sua poesia em performance – esse gênero é marginalizado nos estudos literários, conforme problematiza o teórico Paul Zumthor (1997) expondo a quantidade de canções escritas, cantadas e gravadas que revelam a presença de uma poesia oral viva, mas ignorada pelos estudiosos da área. Nesse sentido, surge o interesse em investigar como o rap (abreviatura do inglês *rhythm and poetry*, em português, ritmo e poesia) constrói imagens sobre as suas relações com a cidade de Maringá (PR), visto que:

A cidade, em seus sons cotidianos, passa a caracterizar e a ser caracterizada pelas canções que dela emanam, que dela falam, que dela se constituem. A cultura urbana passa, portanto, a ser identificada por gêneros musicais, por formas específicas de cantar, de sotaques, de modos de apropriação da canção e da musicalidade da fala no ambiente social (SOARES, 2013, p. 168).

A linguagem musical da canção é composta de sons e ritmos, sendo carregada de subjetividade, por isso torna-se objeto de variadas relações simbólicas criadas pelo público (MORAES, 2000). Isso explica a razão de muitas pessoas gostarem de músicas internacionais mesmo sem conhecer as línguas nas quais elas são cantadas e, portanto, compreender o que seus textos verbais expressam, pois são atraídas pela melodia. Já a linguagem verbal é promovida pelo uso das palavras que veiculam discursos, significados, sensações e sentimentos. A composição da letra e a sua musicalização são trabalhos poéticos que envolvem uma laboriosa série de tarefas com relação à escolha de vocabulário adequado à temática, à construção de imagens, à formação de rimas, à sonoridade que se deseja propor etc. Dessa forma, as letras de rap correspondem a poemas, visto que:

Como em toda estrutura poética, também no RAP é possível identificar vários elementos correlatos ao “fazer poético”, como o verso, a rima, o ritmo, as figuras de linguagem e de efeito sonoro, os quais exercem normalmente

funções, independentemente da visão que o mundo intelectualizado tenha acerca do RAP e da sua manifestação oral, popular, a qual é vista como uma forma de demonstrar estilo próprio e também como marca identitária (RIGHI, 2011, p. 31).

Importante lembrar que a literatura tem origens na oralidade e, conforme Zumthor (2005, p. 74), “a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia”. A linguagem visual, por sua vez, é expressa pelo corpo e suas imagens, logo, roupas, cabelos, gestos e performances expressos pelos rappers nas apresentações e videoclipes materializam a linguagem visual do rap.

Moraes (2000, p. 215) considera que “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela”. Por isso, ao trabalhar com a canção como fonte de investigação, é necessário considerar seus contextos de produção, de circulação e de recepção, pois, assim como qualquer outra obra de arte, ela está situada na história. Além disso, a canção é uma modalidade artística intensamente utilizada pelas camadas populares para expressarem suas experiências, promovendo a construção de uma memória coletiva dentro dos movimentos socioculturais. O Hip Hop é um desses movimentos, de caráter estético-político ele produz manifestações artísticas visando a conscientização da comunidade periférica, sobretudo, o enfrentamento às exclusões socioeconômicas.

Em um contexto em que o Hip Hop utiliza a identidade cultural como um instrumento de luta para mostrar como seus membros querem ser representados, suas manifestações artísticas são ferramentas no processo de contestação do poder instituído e do projeto identitário hegemônico que esse poder propõe. Ao criarem suas letras poéticas, os/as rappers assumem “o papel de transmitirem carências, denúncias, necessidades, revoltas e informações. Assim, o que o MC busca, é fazer um discurso dentro de um vocabulário acessível com o intuito de informar e ampliar a consciência da sociedade para a realidade em que vive” (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005, p. 21).

Na década de 1990, o rap nacional se caracterizou por retratar a realidade sociocultural vivida pelas periferias urbanas, compostas por afrodescendentes em sua maioria, configurando uma rede de denúncias sobre a pobreza, o racismo, a violência, a discriminação e a desigualdade, dentre inúmeros outros temas. O acesso à produção literária-musical do rap permitiu que a periferia falasse de si com projeção de voz e

contestasse os estereótipos sobre ela, até então, criados e veiculados pelos outros, portanto, o rap é um gênero de inclusão social que se configura como instrumento político utilizado pelas classes marginalizadas para construir e exteriorizar as suas identidades. A partir disso, compreende-se que as identidades são produtos discursivos constituídos no interior das relações de poder (FOUCAULT, 1986 apud HALL, 2003), pois toda identidade é fundada sobre uma exclusão, logo, é “um efeito do poder” (HALL, 2003, p. 85).

O caráter radical de protesto e de denúncia foi característica marcante da velha escola do rap nacional. Representantes dessa escola, como Racionais MC's e Facção Central, são influências do grupo maringense Realidade Nacional que, ao longo de seus mais de 20 anos de carreira, versou sobre questões políticas, culturais e sociais de Maringá. Nessa conjuntura, o rap é uma produção literária-musical urbana que fala com/sobre a cidade e que, enquanto canção, corresponde a “uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (MORAES, 2000, p. 203). Por ser pioneiro em Maringá, o Realidade Nacional acompanhou a trajetória de criação do movimento Hip Hop na cidade, bem como a recepção do rap e a construção identitária dessa comunidade que compõe a cultura de rua, questões presentes nas três composições do grupo analisadas neste trabalho.

A identidade do rap maringense nas composições do Realidade Nacional

Maringá é a terceira maior cidade do estado do Paraná, com uma área territorial de 487,012 km² e população estimada em 430.157 habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017). Maringá já foi avaliada como a melhor entre as grandes cidades do Brasil – com mais de 266 mil habitantes – para se viver por três vezes (2017, 2018 e 2021), conforme pesquisa realizada pela consultoria Macroplan considerando as áreas: educação, saúde, segurança, saneamento e sustentabilidade. Na primeira pesquisa divulgada em 2017, a cidade obteve a melhor média entre os 100 municípios brasileiros analisados (NAKAKURA, 2017). O jovem município de 74 anos foi planejado pela Companhia Melhoramentos do Norte do Paraná (CMNP) que, inicialmente, vendia lotes para produtores rurais paulistas e mineiros interessados na terra roxa e fértil da localidade até então ocupada por florestas de mata atlântica.

Concebido pelo urbanista Jorge de Macedo Vieira, o projeto de Maringá previa a divisão da cidade respeitando uma hierarquização urbana na qual os edifícios públicos se posicionariam na área central. Além disso, o projeto possuía estrutura inspirada no conceito inglês de cidade-jardim com avenidas largas e faixas de área verde ao centro (REGO, 2001). Nessa perspectiva, Maringá também contou com a preservação de grandes áreas de reserva florestal, por isso, sempre foi associada à imagem de “Cidade Verde”, principalmente em discursos que estimulam a valorização imobiliária. Outra imagem associada a Maringá é a de “Cidade Canção”, devido à origem do nome do município e às características culturais que ele assumiu. Dentre as diversas lendas sobre a escolha de seu nome, a mais famosa está relacionada à música “Maringá”, criada por Joubert de Carvalho a pedido de um amigo que perdera sua amada por conta da seca na cidade nordestina em que vivia. Na canção, Joubert de Carvalho nomeou a moça como “Maria” e a cidade como “Ingá”, desse modo, “Maria do Ingá” deu origem ao vocábulo “Maringá”. A música fez muito sucesso no Brasil a partir de 1932 e era cantada pelo povo, principalmente:

pelos caboclos nordestinos enquanto derrubavam as matas que dariam lugar à nova cidade que ainda não tinha nome. Guercio (1972) afirma ainda que os imigrantes nordestinos eram fascinados pela música e pelos encantamentos da nova terra e, dessa forma, elegeram o nome da cidade que nascia (GARUTTI; SOUZA, 2016, p. 218).

Em 1962, Antenor Sanches realizou uma campanha para que Maringá ganhasse o cognome de “Cidade Canção”, sua ideia fez muito sucesso e a alcunha foi popularmente propagada ao longo dos anos. Em 2002, a Lei Municipal 5.945 oficializou tal cognome para o município. O Festival de Música Cidade Canção (Femucic) é outro elemento cultural que contribui para a manutenção da imagem musical da cidade. Organizado desde 1977 pelo Serviço Social do Comércio do Paraná (SESC-PR) em conjunto com a Prefeitura de Maringá e diversas entidades, o Festival era uma competição para músicos do estado, mas se tornou representativo e colocou Maringá no roteiro dos festivais nacionais a partir de 1988, trazendo músicos de várias partes do país para a cidade. Em 1994, o Femucic deixou de ser competitivo e permanece até os dias atuais como uma mostra musical de trabalhos autorais e inéditos (BETIATI, 2003). Além dos competidores, artistas do cenário nacional já se apresentaram no Femucic como convidados, dentre eles Belchior, Moraes Moreira, Alceu Valença, Ivan Lins e Adriana Calcanhoto (FOLHA DE LONDRINA, 1998).

As manifestações artísticas vinculadas ao Hip Hop chegaram a Maringá no início dos anos 1990 por meio da influência musical. Entre 1996 e 1997, ocorreram as primeiras baladas de Hip Hop da cidade no Chalé Bar, local que colaborou para o crescimento do rap e da cultura de rua em Maringá, pois era o único espaço de encontro e socialização que esse público tinha naquele momento. Nas baladas do bar, o MC Guiguim que tocava cover da banda Planet Hemp conheceu o MC Meio Kilo e, ao saber que este último havia escrito um rap denominado *Cidade Canção*, o convidou para formar um grupo autoral. Ambos passaram a ensaiar na casa de Guiguim, criando as batidas e as gravando em fitas do tipo Tape Deck, então, a partir de 1997, estava criado o grupo Realidade Nacional que passou a contar com o DJ Kabessa em 1999. O MC Cirilo integrou o grupo de 2003 a 2009 e, em 2014, os MC's Diguin e Nardo entraram para o Realidade Nacional.

Em 14 de agosto de 1999, Marcello Street realizou a primeira festa de Hip Hop de Maringá na danceteria Broadway. Nessa festa tocaram os grupos de rap da primeira geração na região: Realidade Nacional, Alvo Mental, Filhos da Noite, Instinto Letal e R.D.M. (Ruas de Mandaguari). A recepção da população com o rap produzido na cidade foi positiva para aqueles que já gostavam desse gênero, pois surgia uma representação da cena local. Nesse momento, as temáticas das composições do Realidade Nacional versavam sobre questões sociopolíticas em tom de protesto, como um grito para o povo excluído da região, pois, apesar de ser propagada como uma cidade planejada, Maringá também possuía – e ainda possui – regiões periféricas.

Essa realidade justifica o caráter beneficente que se tornou uma característica dos eventos de Hip Hop no município, com a arrecadação de roupas, leite e alimentos. Além disso, a acessibilidade da população também ocorreu a partir da gratuidade dos eventos que passaram a ser realizados em locais públicos. Por outro lado, o fato de as manifestações artísticas do Hip Hop serem realizadas na rua fez com que os ativistas do movimento enfrentassem dificuldades para promoverem ações em espaços públicos no centro da cidade (habitado pela elite), devido à ausência de conhecimento da sociedade maringaense sobre esse movimento cultural e o seu consequente preconceito. Tal contexto já demonstra os lugares que o rap (não) poderia acessar na Cidade Canção.

Ao longo dos anos o cenário melhorou, visto que o Hip Hop se tornou tema das programações de rádio, TV, revistas e jornais, o que facilitou o acesso a mais informações sobre essa cultura que também se desenvolvia em outros lugares do país e do mundo. Isso colaborou para a divulgação das produções locais e adesão de novos

artistas ao movimento. A Secretaria Municipal de Cultura de Maringá também passou a apoiar alguns eventos e, desde 2014, realiza a Semana Municipal da Cultura Hip Hop. Na última década, Maringá apresentou frequentes manifestações como eventos públicos – com apresentações de grupos de rap, batalhas de break e de MCs –, além de festas privadas como a “Dope Hip-Hop” e a “16 toneladas”, que trazem nomes nacionais, além de grupos, MC’s e DJ’s da região.

Os lançamentos de músicas nos meios digitais também são crescentes, tanto de grupos ou rappers que já atuam há algum tempo na cena, quanto de novos artistas. Assim, os raps têm ganhado alcance pelo fato de ativistas do movimento Hip Hop e seus simpatizantes colaborarem no processo de divulgação dos trabalhos dos grupos locais. Geralmente, quando um novo rap da região é lançado, ele é compartilhado nas redes sociais e identificado como “044” – código de discagem direta à distância (DDD) utilizado pelas cidades da região noroeste do Paraná. Além das questões sociopolíticas, os raps produzidos atualmente também versam sobre os mais variados temas, desde experiências pessoais, até festas e assuntos em evidência na mídia.

Nessa conjuntura, é importante compreender como a produção literária-musical de um grupo pioneiro como o Realidade Nacional colabora para os processos identitários que envolvem o rap em Maringá, pois, por meio das canções do grupo, é possível traçar uma trajetória do gênero na cidade e investigar como se constrói a identidade dessa arte local, de seus representantes e de seus consumidores. O Realidade Nacional possui dois álbuns gravados, sendo *Dupla Face Brasil* (2001) e *Segundo Plano* (2006) produzidos no estúdio do MC Guiguim, além de outras canções disponibilizadas em seu canal no Youtube¹². Três raps desses álbuns foram escolhidos como corpus deste estudo, são eles: *Cidade Canção* e *Femucic*, do primeiro álbum, e *Femucic (Parte 2)*, do segundo. Para a análise das composições, serão utilizados os pressupostos teóricos de Manuel Castells (1999) referentes aos conceitos de identidade.

Considerando a interferência das relações de poder no processo de construção social da identidade, Castells (1999) propõe três formas para a construção de identidades que expõem a dinâmica dos sujeitos em meio aos processos de dominação e resistência:

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [...].

Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com

¹² Link do canal: < <https://www.youtube.com/channel/UCTI0AfUbMk-VhFtd31EcQaQ>>.

base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].

Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social [...] (CASTELLS, 1999, p. 24, grifos do autor).

De acordo com Castells (1999), cada um desses processos resulta em uma forma particular de constituição da sociedade e tais conceitos compõem um contexto dinâmico no qual as identidades que iniciam como resistência podem, como exemplo, resultar em projetos ou mesmo se tornarem dominantes. A partir desse recorte teórico, busca-se verificar de que forma os discursos veiculados pelas composições do Realidade Nacional expressam as relações de pertencimento dos sujeitos que produzem e consomem o rap na região, quais são as imagens projetadas sobre a recepção do gênero na cidade e como Maringá é delineada pela cultura popular do movimento Hip Hop.

Cidade Canção

O rap *Cidade Canção* foi escrito pelo MC MK, por volta de 1996 quando ele tinha 15 anos, e reformulado em alguns trechos até sua gravação em 2001. Essa canção aborda dois assuntos centrais, polícia e política, por meio de um enredo em que o rapper relata as experiências vivenciadas com a cidade:

Cidade Canção, precisamente OP
Sete horas da noite, começa a escurecer
[...]
Saio pelo portão e dou de cara com a D20
Cinza e amarela, ah, que deus me livre
Quatro elementos fardados de marrom
Só um pensamento então, era o taticão
Querendo te mandar direto pro além
Ou CTBA e te internar na FEBEM (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

O trecho descreve a rotina de rondas realizadas pela polícia militar ao longo da década de 1990 ao fazer referência ao modelo de carro D20 da marca Chevrolet, pintado de cinza e amarelo e utilizado como Tático Móvel Auto pela Polícia do Estado do Paraná. Outro aspecto relevante do trecho é a exposição da relação conflituosa entre a polícia e os jovens. Nos dois últimos versos é possível perceber a imagem repressiva que o rapper expõe em relação à polícia a qual agia a fim de matar, “mandar direto pro além” (REALIDADE NACIONAL, 2001a), ou encaminhar os jovens à Escola para Menores Professor Queiroz Filho, em Curitiba, referenciada no poema pela sigla FEBEM – correspondente a Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, criada pelo Governo

do Estado de São Paulo e repassada pelo Governo Federal aos demais estados com essa denominação ao longo do período ditatorial (COLOMBO, 2006).

A imagem construída pelo rap sobre a polícia é muito violenta e permeia todo o poema, inclusive, com a construção de um campo semântico relacionado à ideia de medo do jovem com o simples fato de ver policiais: “que deus me livre” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). A própria musicalidade do rap transmite um clima de suspense, pois há um som circular que se aproxima e se afasta do ouvinte gerando angústia, sensação parecida com a audição de uma sirene, por exemplo. Ademais, a inserção de instrumentais graves em determinados momentos do rap gera uma tensão que dialoga com o texto verbal. Nessa perspectiva, a polícia é considerada pelo jovem da periferia como uma instituição com ações limitadas a repreendê-lo, prendê-lo e até mesmo matá-lo:

Porque polícia chega com malícia na escuridão
Doidinha pra colocar você na prisão
É assim que é, o tático tá no pé
Querendo te mandar direto pro inferno
[...]
A morte está aqui, está em qualquer canto
E sua única opção é rezar para o seu santo
Peça a ele proteção e ajuda a vida inteira
Tem muitos policiais que não estão de brincadeira
Quando o tático chega, porrada de montão
Mais um nego na cadeia sem nenhuma explicação (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

O espaço onde ocorrem as ações abordadas pelo rap é a Vila Operária. Situada à direita da área central de Maringá, ela completou 60 anos de idade em 2017 e foi planejada, por encomenda da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, para a moradia de trabalhadores das indústrias instaladas ali e nas imediações:

Essa preocupação, demonstrada pelos diretores da CMNP traduziu-se nos preços mais baixos dos lotes, se comparados aos da Zona 01, Zona 02 e outros. A diferença entre os valores cobrados pelos terrenos contribuiu para a caracterização do tipo social ocupante do bairro, um segmento despojado de riquezas materiais, que terá na sua força de trabalho o único bem a ser negociado. Todos os aspectos de sua vida serão pontuados pela pobreza e simplicidade, desde a moradia até a roupa e a alimentação (VILA OPERÁRIA, 2010).

Por ser um bairro tradicional e com grande quantidade de moradores, a Vila Operária sempre foi considerada um importante local para a disputa eleitoral em Maringá e o rap *Cidade Canção* demonstra isso: “Mas vou para o rolê na Vila Operária/ Onde nasci, pode crer é a nossa área/ Na Riachuelo hoje tem comício/ Outro pedindo voto,

aquele papo de rico” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). A perspectiva política também é abordada em âmbito nacional pelo mesmo rap: “Parece que o Brasil só anda para trás/ FHC eu não aguento mais/ Você tá afundando meu povo na lama/ Em troca de dinheiro, riqueza e fama/ Não tô mais aguentando tanta corrupção/ Pobre se sente humilhado, tirado pra ladrão” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). O trecho expõe o descontentamento com o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), presidente do Brasil de 1995 a 2002. Segundo pesquisa realizada pelo DataFolha no final de 2002, FHC terminava o período de oito anos na presidência com as seguintes taxas para o seu desempenho: ruim ou péssimo - 36%; regular - 36%; ótimo ou bom - 26%. A pesquisa ainda aponta acontecimentos que colaboraram para que FHC tivesse uma taxa de reprovação maior que a de aprovação:

Em junho de 1996 o presidente ainda sofria o impacto do massacre de 19 trabalhadores rurais sem-terra no Pará, ocorrido em abril daquele ano. Em 1998 o país sofreu o impacto de uma crise econômica internacional e ocorreram os escândalos do grampo no BNDES e do Dossiê Caribe. [...] Considerando-se o perfil socioeconômico dos entrevistados, verifica-se que a aprovação a Fernando Henrique Cardoso é maior entre os empresários (45%) e profissionais liberais (41%), entre os brasileiros que têm renda familiar mensal superior a R\$ 2.000,00, ou dez salários mínimos, aqueles que têm nível superior de escolaridade (33%, em cada segmento) e entre os que têm 60 anos ou mais (32%). Entre os desempregados a reprovação ao presidente chega a 43% (DATAFOLHA, 2002).

Dentre os maiores problemas do governo FHC, a pesquisa apontou o desemprego e a fome. Nesse contexto, apesar de o rapper se posicionar linguisticamente de modo individual, com verbos e pronomes em primeira pessoa, nota-se que as pautas tratadas na canção eram compartilhadas por grande parte da população naquele momento. Isso demonstra um caráter coletivo no discurso do rapper, pois ele usa a sua posição social para expor a opinião da comunidade a qual pertence e com a qual compartilha as mesmas dificuldades socioeconômicas, o que confirma o papel político do rap *Cidade Canção* que expressa e registra a memória coletiva da periferia.

Ainda em contexto nacional, a canção também trata do polêmico caso da Comissão Parlamentar de Inquérito do Narcotráfico: “O país em que vivemos, muita corrupção/ Colarinho branco preso, grande ilusão/ CPI do narcotráfico tá desmascarando” (REALIDADE NACIONAL, 2001a). Segundo os jornalistas Peres e Ribeiro (2010):

A CPI Nacional do Narcotráfico teve início em abril de 1998, mas passou pelo Paraná em 2000. No dia 5 de dezembro daquele ano, foi divulgado o relatório final das investigações, na Câmara dos Deputados, em Brasília. O documento continha 1,4 mil páginas. No total, foram citadas 828 pessoas entre políticos,

empresários, juizes, advogados e policiais envolvidos com o crime organizado ou por sonegação fiscal, em 17 estados (PERES; RIBEIRO, 2010).

As investigações da CPI apontaram que a Polícia Civil do Paraná controlava o crime organizado no Estado. Ao todo, 6 delegados e 24 policiais foram citados como membros do esquema que funcionava da seguinte maneira: “Usuários eram aliciados por investigadores para delatar traficantes que eram obrigados a entregar a droga e pagar propinas para evitar a prisão. A droga apreendida era revendida pelos policiais” (FOLHA DE S. PAULO, 2000). Em um contexto nacional de intensa reprovação política, o rap expressa mais uma vez o caráter comunitário ao abordar a felicidade da população pobre diante de possíveis punições aos políticos e funcionários públicos corruptos: “Aqui no Paraná o bicho tá pegando/ Delegado tá caindo, político tá sumindo/ Agora é a hora, o pobre tá sorrindo” (REALIDADE NACIONAL, 2001a).

Página | 64

Em *Cidade Canção*, tanto o jovem, que por ser da periferia é alvo de repreensões da polícia, quanto o pobre, humilhado e visto como ladrão, são representações de atores em posições estigmatizadas pela lógica dominante. De acordo com Castells (1999), uma estratégia de sobrevivência para os sujeitos que ocupam essas posições é a formação de comunidades para elaborar trincheiras de resistência. Desse modo, essas comunidades podem defender os seus espaços diante da lógica estrutural que não lhes prevê lugares, reivindicar as suas memórias históricas ou defender a permanência de seus valores frente à imposição de outros. Na canção analisada, nota-se que o sujeito rapper demonstra pertencer à periferia e, nessa condição, constrói uma identidade de resistência ao questionar a organização sociopolítica da cidade onde vive e denunciar seus respectivos problemas através da música. O uso da arte para tal finalidade também configura uma identidade de projeto com a defesa do direito à cidade ao jovem periférico, além da valorização da periferia e de seus sujeitos, buscando romper as estruturas de dominação social.

O rap e o Femucic

Segundo o MC MK (2017), no início da década de 2000, o Realidade Nacional se inscreveu para participar do Femucic com o rap *Cidade Canção*. Ressalta-se que não foram encontrados registros jornalísticos sobre a participação do grupo no festival e, segundo o SESC Maringá, os materiais relativos aos festivais realizados ao longo da década de 2000 foram enviados para o acervo do SESC em Curitiba o qual não foi acessado até o término deste trabalho. Diante do distanciamento temporal da pesquisa

em relação aos fatos investigados e da ausência de informações sobre eles, há uma dificuldade em delimitar informações exatas sobre os acontecimentos pelo uso de dados fornecidos apenas pelos integrantes do grupo que, em função do trabalho com a memória, não se lembram com convicção de datas específicas.

Para participar do Femucic, o Realidade Nacional seguiu as exigências necessárias, dentre elas a gravação de um CD e o envio de cópias digitadas do rap que seria apresentado no festival, “em um período em que poucas pessoas tinham acesso a computadores” ressalta o MC Meio Kilo (2017). Depois de diversas reuniões e da certeza de aprovação, o grupo estava muito feliz, pois seria a primeira apresentação de rap no Femucic. Conforme Meio Kilo, na noite do Festival enquanto estava no camarim se preparando, o grupo foi informado sem qualquer justificativa de que não iria mais se apresentar e nunca recebeu uma explicação sobre o caso. Para o rapper, alguém influente na organização do Femucic interferiu para que o grupo não se apresentasse:

Aquilo lá a gente já veio embora do Femucic xingando no carro, no outro dia já tava gravada a letra. Entendeu? [...] aquela lá foi pra xingar porque a gente tava com raiva de tudo aquilo. Mas tipo assim, é patifaria que faz, é a elite, ou seja, eu não posso provar pra você, mas teve uma pessoa lá importante que não queria que tocasse rap e ela mandou no Festival inteiro, ela passou por cima do diretor que era o que organizava, tipo assim, essa pessoa que tava lá vendo passou por cima de todo mundo, por quê? (MEIO KILO, 2017).

Nesse contexto de revolta, o grupo elaborou o rap *Femucic* naquela mesma noite retratando o episódio, o que pode ser compreendido como uma resistência discursiva operada pela apropriação da linguagem. A seguir, alguns trechos da canção:

23 de maio chegou um festival,
Um tal de Femucic, quem escutou já passa mal
Lá não rola um som da minha quebrada
Um som que satisfaz a nossa rapaziada
Lá não treme o chão, não é rap, sangue bom
Aí diretor vai se foder seu cuzão!
Botou o nosso nome, falou que nós ia tocar,
No final não deu em nada, só fez queimar a cara!
[...]
Esse é o nosso rap lutando contra o sistema
Nosso pesadelo o seu maior problema
Discriminação racial ou musical
Negro não é gente, rap é pra marginal
Isso é o que eles pensam, o que eles vão dizer
[...]
O psicólogo da favela sou eu, realidade
Que fala dos problemas e das necessidades
Que tem nesse país de tudo quanto é lado
Talvez um dia desses você seja tirado
E vai sentir na pele tudo que eu passei
Depois você me diz se “não chegou a minha vez”
Então de dar o troco na hora certa

Aí Femucic, vê se vai à merda!
Ouça esse som e comece a se morder
Porque esse som aqui foi feito pra derrubar você
Batida cem por cento, a rima tá a milhão
Juntando as duas coisas dá rap, sangue bom [...] (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

Ressalta-se que o poema de *Femucic* quebra com a expectativa gerada pela musicalidade, pois a batida do rap é composta pela sampleagem da canção *Family Affair*, de Mary J. Blige, um sucesso do Hip Hop nos anos 1990 que versa sobre uma noite de festa transmitindo um clima de descontração. Pode-se interpretar a escolha dessa musicalidade para compor a batida de *Femucic*, justamente, porque aquele seria um momento de festa e descontração, expectativa também quebrada no plano histórico. Dessa forma, a primeira estrofe demonstra como o Realidade Nacional se sentiu não pertencer ao espaço social criado pelo festival de música que dá fama a Maringá: “Lá não rola um som da minha quebrada/ Um som que satisfaz a nossa rapaziada” (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

A partir dessa situação vivenciada pelo grupo e exposta na composição, nota-se que a comunidade do rap está em uma posição desvalorizada pela lógica da dominação, de acordo com a dinâmica das identidades discutida por Castells (1999). Ainda segundo o autor, as comunidades culturais são construídas no pensamento e na memória coletiva das pessoas através da identificação com uma história comum e de projetos políticos compartilhados (CASTELLS, 1999). Nessa condição, ao continuar produzindo e denunciar os preconceitos sofridos, o Realidade Nacional questiona mais uma vez a identidade legitimadora que as instituições de poder atribuem à sua comunidade na tentativa de racionalizar as fontes de dominação estrutural: “Esse é o nosso rap lutando contra o sistema/ Nosso pesadelo o seu maior problema/ Discriminação racial ou musical/ Negro não é gente, rap é pra marginal/ Isso é o que eles pensam, o que eles vão dizer” (REALIDADE NACIONAL, 2001b). Assim, o grupo assume uma posição de enfrentamento ao construir as suas trincheiras de resistência e sobrevivência a partir do rap, elemento que conscientiza a periferia gerando impactos no modo de pensar de seus sujeitos.

Mais do que resistir, o processo de construção identitária exposto na canção demonstra uma intenção de mudar a conjuntura em que o grupo se encontra, pois o Realidade Nacional utiliza o material cultural ao seu alcance para construir uma nova identidade “capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (CASTELLS, 1999, p. 24). Desse modo, o grupo

expressa uma identidade positivada para o rap e a sua comunidade: “Olha bem pra nós, é cem por cento, é negritude/ É isso que vem das ruas, da quebrada, da favela/ Quem é, é e quem não é não entra nela/ Tô cantando o rap e é maior satisfação/ Cantar pra você que curte, sangue bom” (REALIDADE NACIONAL, 2001b). Ao explorar a importância sociocultural do rap, principalmente para a periferia que se identifica com o gênero porque se vê representada nele, o grupo mostra como o Hip Hop atua contra a exclusão social historicamente imposta à essa comunidade: “O som aqui foi feito pra mostrar pra você/ Que o rap treme o chão porque fala a verdade/ Joga na cara mesmo, mas ajuda a comunidade/ Com nossas palavras sutil que vai além/ Movimento Hip Hop que não tem pra ninguém” (REALIDADE NACIONAL, 2001b).

Identifica-se, portanto, que o rap é utilizado como ferramenta política para promover o orgulho e a autoestima da população periférica e, sobretudo, transformar sua realidade com a denúncia dos problemas gerados por uma sociedade excludente, com a desconstrução de uma imagem depreciativa da periferia e, principalmente, com a conscientização sociopolítica dessa comunidade visando um projeto de vida melhor. Alinhado a tais objetivos, o grupo Realidade Nacional contesta o discurso que desqualifica o rap e oprime seus produtores e simpatizantes, desenvolvendo outra visão sobre essa manifestação artística como reação à discriminação sofrida. Nessa conjuntura, os artistas lutam por lugares para o rap em Maringá, mas são marginalizados em espaços legitimados e valorizados socialmente como o Festival de Música Cidade Canção.

Segundo o MC Meio Kilo (2017), após essa tentativa de participação no Femucic, o grupo recebeu cartas convite do Festival por vários anos. Tais cartas eram enviadas alguns meses antes de cada edição para os músicos que já haviam participado em anos anteriores a fim de convidá-los a se inscreverem novamente com outras composições. Tal conjuntura de recebimento das cartas inspirou a composição do rap *Femucic (Parte 2)*:

Aí Femucic, pode crer, pode crer
Que eu já mandei a sua rapa se foder
Mas será, se pá, que vou ter que mandar de novo?
Vocês tão tirando o rap, a voz do povo (2x)
Aí Femucic, cêis pensa que eu sô o quê?
Otário, mané, diretor não sou você!
Qual que é, tá tirando?
Eu me lembro do passado
O dia era 23, sexta-feira, mês de maio
Tudo combinado, já tava tudo arranjado
Só faltava os microfones pra gente fazer o estrago
Só que não, não rolou, não é mesmo diretor?
Tu sabe que não foi a sua cara que queimou

Por favor, ao seu lado tem uma cadeira, senta
Não mandei me acordar, filho da puta, agora aguenta!
Peraí, pera lá

Pro Guinguinho eu vô liga

Vô cita essa fita, ele nem vai acreditar

- Alô, alô, então quem tá falano?

- Sou eu magrelo, e aí o que tá pegano?

- Cê não vai acreditar, mano, o que tá rolando

- Joga aí, vamo aí, fala aí o que tá pegando...

- Acordei com o cachorro latindo, era o carteiro

Quando fraguei a carta, mano, que desespero!

Era do Femucic, uma carta de inscrição

- Nem acredito mano, tô com uma na minha mão ...

[...]

Carta de inscrição colou no meu barraco

O carteiro logo disse: é Femucic tá ligado?

Aí, eu tô ligado, mas não interessado

Levar um CD pra aquele pilantra safado

Com uma pá de juiz, com um monte de canalha

Sentou na mesa e tirou da nossa cara

Ah, quando fica assim, a vingança vem a cavalo!

Realidade Nacional dando um corte nos otário

Aqui com nós é assim: mata a cobra e mostra o pau

Tecendo na humildade, na paz, no ideal [...] (REALIDADE NACIONAL, 2006).

Em um contexto de diálogo entre os MC's Meio Kilo e Guiguim, o rap expressa a revolta dos integrantes do Realidade Nacional em receber a carta convite depois da experiência de não conseguir se apresentar no Festival, logo o desinteresse deles em se inscrever novamente. Ressalta-se que a violência vivida com tal situação é expressa de modo igualmente agressivo pelo vocabulário do refrão do rap: “Aí Femucic pode crê, pode crê/ Que eu já mandei a sua rapa se foder/ Mas será, se pá, vou ter que mandar de novo/ Vocês tão tirando o rap, a voz do povo” (REALIDADE NACIONAL, 2006). O plano musical também expressa tensão a partir de batidas graves em curtos espaços de intervalo e, ao mesmo tempo, um clima de deboche com a inserção de samples de sonoridades famosas na cultura popular brasileira que geram ironia ao rap, como exemplo o “irrá” do Programa do Ratinho (SBT), o latido de um cachorro com a chegada do carteiro e a voz de uma criança dizendo “Aí Femucic, pilantrão” na abertura e no encerramento da música.

Femucic (Parte 2), gravado em 2006, cita que a participação do grupo no Femucic se deu em 23 de maio, sexta-feira. O site do festival informa que o Femucic 2001 ocorreu de 23 a 26 de maio, sendo o dia 23 uma quarta-feira, enquanto o Femucic 2002 ocorreu de 22 a 25 de maio, sendo o dia 23 uma quinta-feira. Considerando que o primeiro rap – *Femucic* – compõe o CD Dupla Face Brasil, gravado 2001.

A partir das canções *Femucic* e *Femucic (Parte 2)*, tal discurso é exposto como incoerente diante da ausência de representatividade da comunidade Hip Hop que mora em Maringá em relação ao Festival que dá fama à cidade, como neste exemplo do segundo rap: “Parte dois, terceira parte, assunto Femucic/ Festival pra cantor pobre e plateia chique/ Tem pagode, sertanejo, axé, pop e rock/ Cadê a rapa firme representando o Hip Hop?” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em 2003, Antonio Vieira, diretor do Sesc Maringá, expôs em entrevista que a cidade tinha um perfil de resistência cultural a alguns gêneros musicais (BETIATI, 2003), o que ainda é recorrente. Além disso, o lado comercial dos eventos privilegia atrações musicais do estilo sertanejo-universitário em função do poder aquisitivo do público consumidor desse gênero na cidade. Em tais condições, a luta por espaços no cenário artístico maringaense está estritamente ligada às questões de classe e de raça, conforme abordadas nos raps e entrevista expostas.

Nas duas canções relacionadas ao *Femucic*, o conflito de classes é construído pela oposição de imagens. De um lado está o diretor do Festival, sujeito que tem o poder de (des)legitimar o rap, assim, ele ocupa um lugar social que representa uma instituição dominante nesse cenário a partir da imagem de alguém da elite que, dentro de um escritório, decide sobre a vida e a identidade do outro: “Levar um CD pra aquele pilantra safado/ Com uma pá de juiz, com um monte de canalha/ Sentou na mesa e tirou da nossa cara” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em lado oposto está o Realidade Nacional, grupo de rap que constantemente precisa desconstruir as imagens negativas que a lógica da dominação lhe atribui: “Canto rap, não roubo, não sou ladrão nem marginal/ Entendeu, marginal?/ No seu palavreado, profissional não à altura desse cargo” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Por isso, o grupo opera uma resistência discursiva ao escrever e cantar um contradiscurso negando as representações sobre o rap sustentadas e divulgadas pelas instituições de poder. Nessa dinâmica de construção identitária permeada por dominações e resistências, o Realidade Nacional trava um combate maior pelo reconhecimento da cultura de rua, ao lutar por mais lugares para o rap na Cidade Canção, e, conseqüentemente, por melhores condições de vida à comunidade, visto que o grupo compartilha uma história e projetos políticos com ela.

Considerações finais

De acordo com Castells (1999), a identidade de resistência é criada por atores sociais em posições estigmatizadas que constroem formas de resistência baseadas em

opiniões e ações diferentes das instituições dominantes. Nessa perspectiva, o Realidade Nacional, grupo que demonstra relações de pertencimento à periferia, expressa sua identidade de resistência à lógica da dominação ao questionar as imagens e representações que ela impõe à sua comunidade. A identidade de projeto, por sua vez, é formada por sujeitos que utilizam os materiais culturais ao seu alcance para construir novas identidades, a fim de redefinirem suas posições na sociedade e, conseqüentemente, transformarem toda a estrutura social (CASTELLS, 1999). Isso ocorre com o Realidade Nacional, justamente, pelo uso da vertente literária-musical do rap e das manifestações do movimento Hip Hop, através das quais o grupo se autorrepresenta discursivamente e traça outros destinos para si, rompendo com a marginalização imposta pela lógica da dominação e transformando o cenário de atuação do rap em Maringá desde a década de 1990.

As canções analisadas neste estudo se caracterizam como uma arte politicamente engajada tanto pelo apontamento das problemáticas observadas na cidade de Maringá, quanto pela exposição de um discurso de legitimação do rap com a defesa de seu caráter artístico e de registro histórico: “Ih mano, olha só, mas não é que é a verdade/Aconteceu, tá registrado, esse é o Realidade!” (REALIDADE NACIONAL, 2006). Em *Cidade Canção* (2001), os jovens da década de 1990 que produziam e consumiam o rap são representados como uma comunidade geograficamente periférica que usa dos meios culturais ao seu alcance para lutar contra a marginalização, a exclusão e o projeto identitário hegemônico imposto. Nas canções *Femucic* (2001) e *Femucic (Parte 2)* (2006), as imagens projetadas sobre a recepção do rap em Maringá são negativas em relação à organização do Femucic e ao seu público, demonstrando atitudes preconceituosas e conservadoras em uma cidade marcada por diferenças socioculturais. A tematização dessas situações na produção artística que registra as histórias do rap e de Maringá, bem como a expansão de atividades associadas ao Hip Hop, levaram à formação de uma comunidade que resiste coletivamente para suportar a opressão. Nessa conjuntura, o percurso de construção identitária vai além de resistir, pois os rappers lutam por um projeto de vida diferente que visa romper a lógica da dominação e transformar a estrutura social ao seu redor. Desafios esses que persistem até hoje na cena Hip Hop local, pois o trabalho pela conquista de espaços e de reconhecimento ao rap na Cidade Canção é constante.

Referências

BETIATI, Karin. **Entrevista: ANTONIO VIEIRA** – “Maringá tem resistências culturais pelo seu próprio perfil”. *Jornal Matéria Prima*, 10 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.jornalmateriaprima.jex.com.br/entrevista/antonio+vieira++maringa+tem+r+esistencias+culturais+pelo+seu+proprio+perfil>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 1999.

COLOMBO, Irineu. **Adolescência infratora paranaense: história, perfil e prática discursiva**. Brasília: UNB, 2006.

DATAFOLHA. **FHC encerra mandato com reprovação maior do que aprovação**. São Paulo: UOL, 2002. Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2002/12/1222326-fhc-encerra-mandato-com-reprovacao-maior-do-que-aprovacao.shtml>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

FOLHA DE LONDRINA. **Femucic já teve shows com bons nomes da MPB**. 18 mai. 1998. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/femucic-ja-teve-shows-com-bons-nomes-da-mpb-76292.html>>. Acesso em: 15 dez 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **Saldo da CPI do Narcotráfico no Paraná**. São Paulo, 04 mar. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0403200018.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GARUTTI, Selson; SOUZA, Ana Barbosa de. “Maria do Ingá: a construção do mito fundador de Maringá”. *Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, Maringá, v. 21, n. 1, p. 211-226, jan./jun. 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. PAS - **Pesquisa Anual de Serviços**. Panorama. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/maringa/panorama>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MEIO KILO. **João Victor Dias de Souza: entrevista** [jan. 2017]. Entrevistadora: Érica Alessandra Paiva Rosa. Maringá, 2017. 1 arquivo word (3 páginas).

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAKAKURA, Taís. **Maringá é eleita a melhor entre as grandes cidades do Brasil**. *O Diário do Norte do Paraná*, Maringá, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://maringa.odiarario.com/maringa/2017/03/maringa-e-eleita-a-melhor-entre-as-grandes-cidades-do-brasil/2338514/>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PERES, Aline; RIBEIRO, Diego. **Uma década de impunidade**. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 03 jul. 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e>>

cidadania/uma-decada-de-impunidade-d8d2bitr3zzfs5chfnypuqyj2>. Acesso em: 15 jun. 2018.

REALIDADE NACIONAL. **Cidade Canção**. Dupla Face Brasil. Maringá, Nagoma Beats, 2001a.

_____. **Femucic**. Dupla Face Brasil. Maringá, Nagoma Beats, 2001b.

Página | 72

_____. **Femucic (Parte 2)**. Segundo Plano. Maringá, Nagoma Beats, 2006.

SESC PR. **Festival de Música Cidade Canção**. Histórico. Disponível em: <<https://www.sescpr.com.br/femucic/historico/#femucic-2001>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOUZA, J.; FIALHO, V.; ARALDI, J. **Hip hop**: da rua para a escola. Porto Alegre: Sulina, 2005.

REGO, Renato Leão. “O desenho urbano de Maringá e a idéia de cidade-jardim”. **Acta Scientiarum Technology**, Maringá, v. 23, n. 6, p. 1569-1577, 2001.

RIGHI, Volnei José. **RAP**: Ritmo e poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 f. (Doutorado em Letras), Universidade de Brasília, Université Européenne de Bretagne\Rennes, Brasília, Rennes (França).

VILA Operária. **O Bairro**. História. Maringá, 31 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.vilaoperaria.com/historia/memoria-do-bairro/o-bairro.html>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

IS THERE A PLACE FOR RAP IN THE “SONG CITY”?

Abstract

This work analyzes three rap songs from the group Realidade Nacional – *Cidade Canção* (2001), *Femucic* (2001) and *Femucic (Parte 2)* (2006) – and discusses the identity construction of this literary-musical genre and its community in the city of Maringá (Paraná). Among the themes addressed in its corpus are political, cultural, and social issues characteristic of Maringá, the reception of the genre in the city and the struggle in defense of the artistic stance of the local hip hop scene. Relying on a theoretical framework related to the literature, the music, the history, the Hip Hop movement and identity studies, this work employs a methodology of analytic-interpretative nature to perform a reading of the verbal language of the raps. According to the dynamics of identities as discussed in Manuel Castells (1999), the rappers draw the path of a resistance identity, that leads to a project identity, because build a different life project that aims to break the logic of domination and transform the social structure around them.

Keywords

Identity. Rap. Poetry. Music. History.

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 06/08/2021

A poesia contemporânea contra o genocídio da população negra: Dinha e o lirismo de libertação em Zero a Zero (2015)

Karina de Morais e Silva¹³
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Nosso trabalho busca analisar como a poética da escritora, pesquisadora e produtora cultural Dinha incorpora e elabora esteticamente a experiência do genocídio negro em curso no Brasil a partir do seu livro *Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (2015). Alimenta esse objetivo o questionamento mais amplo sobre os modos pelos quais a literatura é capaz de representar eventos e processos históricos cuja violência preponderante os tornam até mesmo narrativamente inconcebíveis – ou inenarráveis. Para a execução de nosso estudo, realizamos a leitura integral da obra estudada em observação aos seus aspectos formais e temáticos liricamente organizados para atender o anseio de composição de um discurso poético orientado não exclusivamente para a denúncia da barbárie genocida, como também para a reação ao sistema reprodutor dessa violência e para o anúncio da resistência às estruturas desumanizantes. De modo a substanciar esse projeto, visitamos outras produções da autora: suas entrevistas e trabalhos teóricos nos quais estão apresentadas muitas das suas perspectivas e interesses no que toca à literatura. Quanto à expressão no texto literário dos conflitos sócio-históricos, visitamos a produção teórica de Candido (2006) e Bosi (2002); sobre o genocídio em curso do negro brasileiro, dispusemos dos estudos fundamentais de Abdias Nascimento (2016).

Palavras-chave

Poesia contemporânea. Genocídio. População negra.

¹³ Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC); graduada em Letras Português-Literaturas também pela UFC.

1 Introdução

Mas o chão ainda treme, e ainda com o coração aos pulsos, em meio aos pensamentos que aqui registro, recolho o medo e insisto na poesia, que serve pra nada, que serve pra tudo, esse grito estranho e mudo. Um rosário pra lidar com o luto e transformar essa ira em estado bruto, em alento, essa boa e velha raiva em cimento, para edificar novos mundos, esse medo, esse ultraje em palavras, cantiga para curar ferida. Voz que não cala e não denuncia. Ritmo e melodia. Oração.

(Roberta Estrela D’Alva, Especulação)

“Corde pulsum tangite”, ou, traduzindo do latim, “Toque as cordas”, é um conto de Liége Santos (2020) que de modo angustiante nos leva a permear a aflição psicológica de uma mãe ante a possibilidade de perder os filhos. Contextualizando esse sofrimento, a personagem não nomeada é uma mulher negra, mãe de filhos também negros, constantemente abalada pela opressão inscrita em suas peles. Em um bairro de classe média, ela cria os filhos sob o pavor das memórias trazidas da sua experiência de quando moradora da periferia. “Admitia só para si mesma: se pudesse, queria que eles embranquecessem” (SANTOS, 2020, p. 36). Nas folhas dos jornais, todos os dias via sobre os corpos pretos a sentença da cor vermelho-desgraça. “Era tanta dor que represava, que lhe brotavam as lágrimas sem pedir licença. [...] Seu medo tinha nome, tinha cor, tinha cheiro de pólvora: tiro” (SANTOS, 2020, p. 36).

À medida que os filhos trilham seus próprios caminhos, o medo acusado se abate sobre ela em toda sua potencialidade patológica. “Com o tempo, os projéteis que ilusionara começaram a perfurar a alma, e a fizeram refém da própria casa. Ouve estampidos e levanta da cama num pulo só. Um nó na garganta, suores, tremores. Regurgita o café assim que abre as notícias” (SANTOS, 2020, p. 37). Afastada das funções laborais, medicada, em estado de ânsia incontrolável, “[v]ive, há anos, à espera da primeira bala, do primeiro tiro”. A mãe com quem nos afligimos ao longo da narrativa foi inteiramente abalada pelo pavor de saber a si e aos filhos como corpos matáveis sob o genocídio cotidiano da população negra. “É vítima de um fuzilamento imaginário, todos os dias. Ou vêm as balas, ou o coração rebenta as fibras. É o que ceder primeiro. Não será contabilizada na mancha criminal”. Com o texto de Liége, encontramos a dimensão psicológica da coletiva ferida subjetiva desse extermínio.

O conto parafraseado se encontra publicado no recente lançamento *De bala em prosa: vozes da resistência ao genocídio negro* (2020). Se o livro representa uma rica coletânea de vozes que por meio de ensaios e textos literários denunciam e se rebelam contra o genocídio, o evento disparador de sua idealização não pode ser lembrado sem

pesar. Em abril de 2019, no Rio de Janeiro, mais uma vez se concretizava o fuzilamento que vitimou a mãe do conto referido acima; 257 tiros foram disparados pelo exército brasileiro contra um carro que trafegava dirigido pelo músico Evaldo Rosa, por considerá-lo suspeito de roubo do automóvel. Evaldo Rosa era negro. Da saraivada de balas, 80 tiros o atingiram. Ao tentar socorrê-lo, Luciano Macedo, trabalhador da coleta de materiais recicláveis, também um homem negro, foi igualmente alvejado.

O que dizer diante do permanente genocídio contra as pessoas negras cometido pelo Estado brasileiro? Como descrevê-lo? São essas as perguntas geradoras que organizam os discursos selecionados para a publicação que, não podendo entregar plena justiça à vida de Evaldo e de Luciano, busca ao menos prestar-lhe memória e protesto. Tais perguntas também se incorporam ao presente trabalho. Em nosso caso, porém, enviesamos nosso olhar para o discurso literário: o que tem a literatura a dizer sobre o genocídio? Ou, ainda, o que tem a dizer contra o genocídio? É diante dessas questões que propomos a leitura crítica da poeta contemporânea Dinha, em seu livro *Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (2015).

O livro estudado já demarca uma posição desde o título. É uma poesia contra – contra o genocídio da população negra. Nessa afirmação, percebemos que o conteúdo a ser descoberto página a página ultrapassa a dimensão da denúncia do genocídio e alcança, também, a postura reativa. Ou seja, mais que um “falar sobre”, há um “falar contra”; à denúncia se soma a contestação. Se dizer o genocídio já caracteriza por si uma revelia à ordem socioeconômica vigente, confrontá-lo, no sentido de captar meios e modos de reverter esse projeto de extermínio, denota uma insurgência tanto maior quanto necessária.

Insistimos ainda um pouco mais em desvelar o título da obra estudada. Há nele uma potência histórica a ser observada com atenção. No subtítulo, está abrigada uma construção que só a muito custo pôde ser enunciada: o genocídio da população negra brasileira. Quando a palavra genocídio é posta em perspectiva sobre o cânone de escritos interpretativos sobre a formação do Brasil, são vislumbrados, na verdade, muitos discursos que, em maior ou menor grau, contribuíram para a amortização, dissimulação e mascaramento do que significou (e significa) um dos maiores crimes da história da humanidade: junto ao extermínio dos diversos povos indígenas originários do território

que veio a se tornar a América, o extermínio dos povos africanos e afrodescendentes em diáspora¹⁴.

Sobre isso, é revelador o apontamento feito por Florestan Fernandes ao prefaciar o ensaio fundamental de Abdias Nascimento¹⁵, *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado, pela primeira vez publicado em 1978. Ao comentar as importantes contribuições dessa obra, o sociólogo aponta como uma delas o “[...] uso sem restrições do conceito de genocídio aplicado ao *negro brasileiro* (FERNANDES, 2016, p. 19, grifos do autor)”. Como explica Fernandes, à época a palavra soava “terrível e chocante” aos ouvidos da hipocrisia mais conservadora, porém, não haveria outro qualificativo que melhor se aplicasse ao que afligia, e segue afligindo, a população negra no Brasil¹⁶. Para ele, a palavra genocídio acionada por Abdias Nascimento não denota nem uma figura de retórica nem um jogo político.

[...] o genocídio ocorreu e está ocorrendo; e é um grande mérito de Abdias Nascimento suscitá-lo como tema concreto. Com isso, ele concorre para que se dê menos ênfase à desmistificação da democracia racial, para se começar a cuidar do problema real, que vem a ser um genocídio insidioso, que se processa dentro dos muros do mundo dos brancos e sob a completa insensibilidade das forças políticas que se mobilizaram para combater outras formas de genocídio. (FERNANDES, 2016, p. 20).

Em seu livro, Nascimento (2016) desmascara a artificialidade dos argumentos que propalam a suposta democracia racial brasileira e revela os mecanismos e as estratégias que mantêm em curso o genocídio negro. Na medida em que o autor, como explicitou Fernandes, traz a histórica contribuição da aplicação sem reservas do qualificativo genocídio para tratar da situação da comunidade negra, também insere a

¹⁴ Apesar dos quase quatrocentos anos de escravidão contra os povos negros e da precária abolição que não reverteu seu estado de cativo, durante muito, nos escritos sobre a história e a formação da sociedade brasileira, persistiu certa dificuldade em conceber que onde se escreveu tráfico negreiro, escravidão, abolição não-reparatória e não-integração do negro, lê-se, em todos esses processos de acirramento das desigualdades raciais, o genocídio. No curso das destruições e invasões imperialistas, sobre os milhares de corpos empilhados dos negros africanos e afrodescendentes e das populações indígenas, os discursos oficiais, no mais das vezes, resignaram-se a estender sobre eles a mortalha do silêncio.

¹⁵ Abdias Nascimento é um dos nomes fundamentais à construção da resistência política e cultural da população negra brasileira. Sua atuação se divide entre as carreiras de ator, poeta, dramaturgo, artista plástico, professor e político. É o responsável pela fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO), além de ter desempenhado importante papel na criação do Movimento Negro Unificado (MNU).

¹⁶ A palavra genocídio foi formulada pelo advogado polonês de origem judaica Raphael Lemkin e primeiramente apresentada em sua publicação de 1944, *O domínio do Eixo na Europa ocupada*. Para o autor, o genocídio “[...] deve ser entendido como um plano coordenado de diferentes ações cujo objetivo é a destruição das bases essenciais da vida de grupos de cidadãos, com o propósito de aniquilar os próprios grupos. Os objetivos de tal plano seriam a desintegração das instituições políticas e sociais, cultura, língua, sentimentos de patriotismo, religião e a existência econômica de grupos nacionais e a destruição da segurança, liberdade, saúde e dignidade pessoal e até mesmo a vida de indivíduos pertencentes a esses grupos” (LEMKIN, p. 153, tradução nossa).

denúncia da censura com que as discussões sobre raça são coibidas no Brasil, durante, e mesmo muito anteriormente, à ditadura militar sob a qual o livro foi publicado.

Nascimento (2016) mostra que, no período compreendido pela ditadura militar, o governo brasileiro agiu com o fito de intimidar e calar qualquer instituição ou estudioso que demonstrasse alguma preocupação com os desafios impostos à população negra. Todavia, a repressão e/ou o apagamento dado às propostas de documentação e análise da história dos afro-brasileiros e dos conflitos raciais que atravessam a nação deitam raízes no passado mais distante e estão emaranhadas ao próprio racismo inerente à invasão e ao massacre colonial; ao tempo que cumprem a função de apagar dos registros oficiais a “mancha negra” da história do Brasil, atuam como instrumento de controle social e ideológico, na medida em que travestem a realidade das relações raciais, mesmo que “[a]s feridas sobre a discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (NASCIMENTO, 2016, p. 97).

Nesse sentido, vemos que a palavra poética de Dinha, desde o primeiro momento, insere-se em um longo trajeto calcado por artistas e intelectuais que, para além de enfrentar o racismo sistemático que cimenta os rumos da nação, tiveram que travar a “missão histórica” – para usar mais uma expressão de Fernandes – de enunciá-lo e pô-lo nos mais justos qualificativos. Com isso em vista, nosso objetivo para o presente trabalho é o de verificar como a poética de Dinha no livro já destacado assimila e conforma a experiência e a denúncia do genocídio, como também demonstrar o horizonte de liberdade possível que sua poesia evoca para o grupo humano protagonizado ao longo dos poemas. Acreditamos que assim podemos somar reflexões ao questionamento mais amplo sobre como é possível à literatura a representação e o testemunho de processos históricos calcados na mais letal violência.

Muitos são os predicativos a serem elencados para a descrição de Maria Nilda de Carvalho Mota, ou, como assina seus trabalhos, a Dinha: poeta, produtora cultural, editora, pesquisadora e professora. Dinha é doutora em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo e atualmente educadora na rede municipal de ensino. Desde 1999, a moradora do Parque Bristol participa da rede Posse Poder e Revolução, grupo ligado ao movimento *hip hop* que intervém política e culturalmente em suas comunidades, e que teve, com a participação

fundadora de Dinha, lançado seu selo editorial independente Me Parió Revolução¹⁷. Foram publicados sob o selo da editora os dois livros de poesia mais recentes de Dinha, *Onde escondemos o ouro* (2013), e aquele que analisamos, *Zero a zero - quinze poemas contra o genocídio da população negra* (2015)¹⁸.

Dinha é natural do Ceará, nascida na cidade de Milagres, no ano de 1978. Porém, como foi e é comum a muitas famílias geridas n'um sertão nordestino pauperizado pela intervenção de forças políticas para esse fim orientadas, migra no ano seguinte a seu nascimento para São Paulo com o pai, a mãe e mais sete irmãos. Esse deslocamento geográfico, econômico, cultural e afetivo seria decisivo para a trajetória da família. Em entrevista, Dinha reproduz a fala do Pai: “[m]eu pai saiu de Milagres dizendo que se encontrasse um lugar onde pudesse comer três vezes ao dia, nunca mais pisaria naquela cidade” (DINHA, 2017). Sobre sua infância em São Paulo, ela relata ter crescido cerceada por diversos preconceitos, “[...] por morar na favela, por manter um sotaque nordestino, por não ter cabelos lisos”.

A escritora se descreve como uma leitora voraz desde o aprendizado das primeiras letras. “Li tudo o que me caiu nas mãos: bula de remédio, pedaços de jornal, poemas impressos em notas de cruzeiros” (DINHA, 2017). Na adolescência, sob o barraco de dois cômodos que abrigava doze pessoas, a escrita surge para Dinha como estratégia de fuga dos exíguos metros quadrados superlotados para o encontro e construção de si e da sua individualidade em flerte com a solidão. “Sem dinheiro, improvisei: descobri que qualquer papel me servia, pois descobria a chave das palavras e as trancava em metáforas, metonímias, alegorias e tudo o mais que pudesse expressar meus sentimentos [...]. Foi assim que comecei a escrever. Para poder existir como indivíduo (DINHA, 2017).” Só depois, aprofundado o sentimento de empatia e de pertencimento para com sua família e sua classe de pessoas pobres e pretas, isto é, fortalecida sua percepção sobre a dimensão coletiva de suas experiências, a poeta motiva

¹⁷ Segundo informações disponíveis no site do selo editorial, a iniciativa é inteiramente idealizada e executada por mulheres e tem o intuito de promover a leitura pela facilitação do acesso aos livros e pelo incentivo à publicação independente de novas e novos autores(as). Para esse efeito, todos os livros são disponibilizados em formato digital para download no referido site. Entre os trabalhos já realizados, consta a importante publicação de textos até então inéditos de Carolina Maria de Jesus *Onde estaes Felicidade?*(2014). Sob organização de Dinha e da pesquisadora Rafaella Fernandez, o livro traz o conto “Onde estaes Felicidade?” e a narrativa autobiográfica “Favela”, colhidos os dois diretamente dos manuscritos de Carolina e postos para a apreciação do seu público leitor.

¹⁸ Seu primeiro livro, *De passagem mas não a passeio* (2008), foi publicado pela Global Editora como parte da coleção Literatura Periférica e reúne poemas anteriormente veiculados em *fanzines* produzidos pela escritora em um intervalo de pelo menos dez anos antes de sua organização sob o formato livro.

sua escrita “[...] para corromper as estatísticas, para apontar caminhos, questionar e manter a sanidade mental em um cotidiano miserável e genocida” (DINHA, 2017). Inquirida sobre sua relação com a literatura, a mensagem é direta:

Escrevo para que meu povo não morra mais nas mãos da polícia (braço armado da elite), para que possamos nos libertar dos cárceres, das novas formas de escravização de nosso povo. Às vezes, escrevo para tentar ressuscitar meus meninos - aquelas pessoas queridas que vi nascer, (sobre)viver e, por fim, serem devoradas pelo Estado. (DINHA, 2017).

Destacamos: *não morrer, libertar, ressuscitar, nascer, sobreviver*. Somam-se os verbos na resposta de Dinha, partilhando todos de um mesmo campo semântico orientado para o signo da vida. Esse elenco verbal nos informa sobre as motivações poéticas da autora: a natureza da forma verbal é ação, movimento e transformação. Todavia, o discurso nos revela algo mais. Acompanham as formas verbais uma cadeia de substantivos que começa em *polícia*, indo ao *cárcere*, às *formas de escravização*, e, por fim, o *Estado*, essa máquina de *devorar meninos*. Se há, então, o sema da vida resgatado nas formas verbais, o conteúdo indicado em cada substantivo estabelece para com ele uma espécie de perseguição até mesmo dramática; ao se evocar o ato de libertar, revela-se em seu enalço o cárcere e a escravidão.

Para a escritora, é justamente onde a liberdade inexiste ou existe sob ameaça que a literatura acentua sua importância. Segundo ela, o desafio de dizer o que não pode ser dito e a convivência com as possíveis punições dessa empreitada “[...] elevam nossa inventividade, nossa rebeldia, e mobilizam, expõem as feridas antes ocultas pela roupagem maneirista e forçam mudanças nem sequer sonhadas por quem tentou fazer da ausência de democracia e liberdade um escudo” (DINHA, 2017).

2 Denunciar o genocídio e proteger o ouro

“Cemitérios Gerais” é o poema que encerra o livro de Dinha *Onde escondemos o ouro* (2013). Podemos considerar flagrante o nome dado ao texto poético de encerramento quando posto em relação ao que sugere o título da obra. Nos cemitérios indicados no poema, os quais sequer requerem qualquer nome devido à sua banalidade – são, assim, generalizados -, sucessivamente famílias, também banais, enterram seu ouro. “O nosso tesouro/ guardamos/ em vilas e jardins”. Porém, o ouro que viremos a conhecer já foi roubado, arrancado das famílias que na terra deitam a materialidade que lhes resta desse tesouro como artefato dignificante da memória daquilo que se foi. “Três anos depois, o Cachorro/ cavuca o osso/ termina de nos roubar.” A imagem que se configura

brutaliza os versos curtos ao expor como aquilo que outrora era tesouro, agora, é mero resto mortal que se revira na terra. Com isso, se finda o roubo, mas não o ciclo. “Outra família enterra/ seu ouro/ no mesmo/ lugar”. Se em “Cemitérios Gerais” (DINHA, 2013, p. 81) estão abrigadas a vida roubada e o luto invadido, ao retroceder nas páginas do livro, encontramos no texto de abertura essas experiências plasmadas sob indicativo de uma direção a ser seguida pela comunidade atingida. Em “Quero meu Malote de volta”:

Fomos ensinados a acreditar que o ouro é importante. Porém nós os pobres não lidamos com o ouro propriamente dito, lidamos, no máximo, com os folheados. Por isso aprendemos a chamar de ouro às pessoas que amamos e entendemos a nossa prole como nosso maior valor. É o ouro do trabalhador. [...] Em dezembro de 2006, perdemos Fernando Elza, o Malote. Ouro desperdiçado. Pedimos de volta o nosso moleque e Deus disse que sim, que dava o neguim, não em carne e osso, mas em exemplo, desde que aprendêssemos a proteger nosso ouro. Muito ouro tem sido desperdiçado, há muito tempo, nas periferias Brasil afora. (DINHA, 2013, p. 4).

Fernando Elza, o Malote, é ouro desperdiçado. A esse contínuo e nunca refreado “desperdício de ouro” nas periferias Brasil afora se deve dar um nome: genocídio. Dada a cor e conformação social eminentes do contingente populacional sobre o qual se abate esse extermínio, é preciso que se acrescente: genocídio do negro brasileiro. Histórico processo de expropriação de vidas negras que faz com que hoje, a essa altura do “processo civilizacional” do povo brasileiro, um jovem negro disponha de quase três vezes mais chances de sofrer um assassinato quando comparado a um jovem não-negro. O dado se encontra na edição do Atlas *da violência* para o ano de 2019, pelo qual se constata que a desigualdade racial dos homicídios é uma realidade em todas as regiões do país. A situação se encontra agravada em Alagoas, onde ao mesmo tempo em que o estado figura como o mais seguro para indivíduos não-negros a taxa de homicídios de negros supera em mais de dezoito vezes a desse contingente. A avaliação dos pesquisadores é de suma pertinência: “[d]e fato, é estarrecedor notar que a terra de Zumbi dos Palmares é um dos locais mais perigosos do país para indivíduos negros [...]” (p. 50). A conclusão a que se chega é a de que “[e]m termos de vulnerabilidade à violência, é como se negros e não brancos vivessem em países completamente distintos” (p. 50).

Ainda segundo dados da mesma pesquisa, no ano de 2017, quase 36 mil jovens perderam a vida por assassinato. Desse ouro roubado, para enfatizar a expressão de Dinha, 71% correspondem à juventude negra. O perfil dessa letalidade massiva não se alterou nos anos seguintes. Em sua edição para o corrente ano, o Atlas mostra que entre 2017 e 2018 houve relativo decréscimo no número de homicídios, porém, esse fenômeno esteve mais concentrado entre a população não negra. Do contrário, os jovens negros

tiveram sua condição de maior exposição à letalidade acentuada e representam, para esse ano, 75% das vítimas de homicídio entre aqueles da sua mesma faixa etária. No mesmo sentido, prosseguem os homicídios das mulheres negras. A propensão desse setor da população brasileira à execução por assassinato desempenha um perturbador movimento crescente.

Ao se debruçar sobre esse somatório de indicadores estatísticos, tem-se revelada a bárbara realidade sociorracial do extermínio, que destrói qualquer possibilidade de realização de um sistema democrático de direito no território nacional, quando preponderante parcela da sua população permanece secularmente mantida sob um estado de exceção. Porém, se os números são alarmantes, somente apontá-los não caracteriza ainda a análise desse problema cuja preocupação é de primeira ordem.

Anteriormente mencionamos a contribuição fundamental de Abdias Nascimento ao reconhecimento e interpretação da dimensão da letalidade que impera sobre a desigualdade racial no caso brasileiro. Cabe, portanto, ir mais uma vez ao autor, de modo a vislumbrar mais que as estatísticas, os processos sócio-históricos que nelas se exprimem. Nascimento afirma que a complexa sociedade brasileira se forma estruturada pelo racismo e capitalismo do empreendimento colonialista, ainda hoje vigente, “[...] os quais vêm mantendo a raça negra em séculos de martírio e inexorável destruição” (2016, p. 170).

Sob o colonialismo português, o “novo mundo” teve seu solo fertilizado pelas lágrimas, sangue, suor e martírio na escravidão da raça negra (NASCIMENTO, 2016, p. 57). Ainda que sob as tentativas de dissimular sua violência e crueldade, a ação portuguesa operou, em verdade, o saque de terras e povos, como a repressão e destruição de suas culturas. Sob o jugo escravista, a população negro-africana esteve mantida sob um escandaloso regime de crueldade, vítima de deformações físicas consequentes do trabalho em excesso ou decorrentes de punições e torturas de efeito mortal para o escravizado (NASCIMENTO, 2016).

Se não escravo, também há a situação – puramente mítica – do africano livre: aquele que já impossibilitado de manter a capacidade produtiva exigida era “libertado de sua condição de escravo”. “Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo” (NASCIMENTO, 2016, p. 79). O caráter falacioso dessa liberdade se repetirá com a proclamação da Lei Áurea, “[...] aquilo que

não passou de um assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime [...]” (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

No curso desse genocídio, em que se diversificam suas estratégias sem qualquer prejuízo do projeto final de extermínio do negro brasileiro, o embranquecimento da raça, ou a muitas vezes aclamada miscigenação, figura como uma delas. Fundada na violação e exploração sexual da mulher negra e da mulher indígena – a miscigenação configura “[...] um fenômeno de puro e simples genocídio” (NASCIMENTO, 2016, p. 84). Sob o progressivo clareamento da população, a raça negra desaparecia. Nesse sentido, motivadas para a eliminação da “mancha negra”, incluem-se, também, as leis de incentivo à imigração concebidas no pós-abolição.

O artista Abdias não dispensaria reflexões sobre a situação da cultura no interior desse projeto, reconhecendo no embranquecimento cultural outra estratégia de genocídio, de modo que o sistema educativo, os equipamentos de comunicação de massa e a produção literária, instrumentos a serviço do controle social e cultural da supremacia branca, prestam sua contribuição no processo de destruição da comunidade negra enquanto criadora e condutora da sua própria cultura (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

O extermínio do negro brasileiro também será historicizado e acusado na obra posterior *O povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro, produzida, segundo explica o autor em sua introdução, com o fito de reconstituir e compreender a gestação do Brasil e dos brasileiros enquanto povo. Nesse empreendimento, o trabalho do antropólogo trará a constatação de que sob a edificação da uniformidade cultural e da unidade nacional do povo brasileiro, subjazem “[...] um continuado genocídio e um etnocídio implacável” (RIBEIRO, 2006, p. 21), constituídos pela violenta ordenação e repressão para o recrutamento da mão de obra escrava a serviço de propósitos mercantis completamente alheios às formações culturais e às necessidades humanas dos povos sujeitados à exploração.

Na concepção do autor, resulta desse processo, longe de uma nação orientada por princípios democráticos, uma espécie de feitoria – a feitoria Brasil, que orientada para o enriquecimento das camadas senhoriais voltadas às solicitações exógenas em detrimento da sobrevivência da sua população (RIBEIRO, 2006, p. 194), reproduz a dizimação da massa-povo naquilo que Ribeiro chama de “gastar gente aos milhares”.

No que diz respeito aos negros brasileiros, o autor estipula que doze milhões de vidas negras tenham sido gastas para o “fazimento” do Brasil (RIBEIRO, 2006, p.

203). As relações interétnicas nascidas dessa matança deliberada das classes dominantes contra a massa escravizada não poderiam colher outros frutos que não a perpetuação da opressão. Para Ribeiro, hoje, tal como antes, as classes dominantes, feitas de herdeiros do anterior sistema escravista, demandam à população negra a mesma atitude. “Para seus pais, o negro escravo, o forro, bem como o mulato, eram mera força energética, como um saco de carvão, que desgastado era substituído facilmente por outro que se comprava” (RIBEIRO, 2006, p. 204). Assentado no imaginário coletivo, socioeconomicamente estruturado e institucionalmente estabelecido, esse tratamento foi reproduzido e estendido ao presente aprisionando os povos negros e trabalhadores ao estigma da ignorância e criminalidade inatas. Deparamo-nos, assim, com uma “[...] sociedade doentia, de consciência deformada, em que o negro é considerado como culpado de sua penúria [...]”, e na qual “[...] seu sofrimento não desperta nenhuma solidariedade e muito menos a indignação” (RIBEIRO, 2006, p. 206). Abdias Nascimento, em seu já citado ensaio de alerta e denúncia internacional sobre o racismo brasileiro, comenta que não podendo apelar para a consciência brasileira, que se clame à consciência humana¹⁹. Curiosa situação essa em que brasilidade precisa contrastar à humanidade. Faz coro a essa ativa clemência a lírica libertária com a qual damos continuidade a nosso trabalho.

3 Lirismo de libertação: ética e estética da ação literária

O conceito de lirismo de libertação foi desenvolvido e defendido por Dinha em sua dissertação *Lirismo de Libertação: uma leitura de poemas africanos e afro-brasileiros* (2011), apresentada à Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de mestre. Seu corpus de estudo reúne textos selecionados de poetas africanos e afro-brasileiros e um grupo de rap: o angolano Agostinho Neto, a moçambicana Noémia de Sousa, o brasileiro Landê Onawale e o grupo maranhense Clã Nordeste. A conceituação elaborada por meio da análise dos artistas – lirismo de libertação – traz como pressuposto o cenário de guerra que contextualiza e estrutura suas produções e a consequente articulação entre as dimensões ética e estética presentes nesses textos.

¹⁹ Tem sido comum a mobilização do conceito de necropolítica, conforme o desenvolve o filósofo Achille Mbembe (2018), para a compreensão da violência letal a que são submetidas as populações negras em diferentes territórios. Pontuamos que não estamos alheios à discussão proposta por Mbembe e aqueles que produzem a partir de seu referencial teórico, mas, nesse trabalho, optamos por interpretar o genocídio negro enfocando sua dimensão histórica e estruturante da formação socioeconômica brasileira, seguindo, assim, os passos de uma tradição nacional que desde a primeira metade do século XX vem se debruçando sobre o assunto.

Esse contexto de guerra a que se refere Dinha trata, no caso dos escritores de países africanos, das guerras de independência que se deram em Angola e em Moçambique, nas décadas de 1960 e 1970, contra a persistente colonização da até então metrópole portuguesa. Quanto a esses poetas, Dinha analisa como em sua literatura o lirismo de libertação se torna efetivo instrumento de guerra, representando-a e incitando-a por meio de estratégias poéticas. No caso brasileiro, representado pela poética de Onawale e do grupo Clã Nordestino, tem-se a leitura da guerra civil não declarada, porém diariamente levada a cabo contra as comunidades negras e periféricas.

Dinha nomeia por lirismo de libertação um conjunto de características similares passíveis de serem encontradas nesses(as) poetas. Essas similaridades se referem à contextualização histórica de suas produções, à atuação política e às estratégias poéticas empregadas em seus trabalhos artísticos. Preservadas as particularidades de cada um, essas características comuns são descritas como: o fato de terem concebido suas obras em contextos de guerra, a valorização da negritude e do seu povo, a luta em prol de seus respectivos países, a cadência rítmica do poema que atualiza o status mágico conferido à palavra em algumas sociedades tradicionais africanas, a defesa da utopia e a conjugação desses fatores em um discurso lírico. Essas características similares são definidas como constantes poéticas e políticas presentes nas obras. Dinha explica que:

O conceito ora proposto de lirismo de libertação deve ser entendido como uma chave de leitura, um conjunto de temas e processos intrínsecos à escrita, que relacionam a composição lírica a projetos de liberdade política, econômica, social, racial e cultural dos autores e das suas respectivas nações (MOTA, 2011, p. 17).

A pesquisadora verifica como recursos estéticos identificados às poéticas da libertação: a nomeação do mundo como estratégia de engajamento e transformação; a coletivização do *eu* que se projeta nos textos, revelando o poeta como uma célula do todo social; a projeção de um futuro travestido de utopia e sonhos coparticipativos; influência das tradições orais africanas, na medida em que a palavra é tomada como força sagrada capaz de destruir ou restabelecer a harmonia do mundo; a presença de um lirismo de sentido épico, em que figuram narrativas e sujeitos coletivizados imbuídos de missões.

É interessante ressaltar que os poetas selecionados para a realização de sua pesquisa são não apenas motivo de especulação teórica da autora, mas escritores cuja literatura ajudou a nutrir seu próprio veio poético. À exceção de João Cabral e Graciliano Ramos, que pela representação dos grupos humanos pauperizados em situação de retirância levaram Dinha à memória de sua própria família de migrantes nordestinos, a

poeta conta, ao narrar os percursos da sua história com a literatura, a angústia de embora influenciada por figuras representativas da literatura canônica como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Drummond, Cecília Meireles e Fernando Pessoa, notar em seus textos um “distanciamento terrível” entre o que lia e o mundo em que vivia. “Eu era tocada por uma poética que pouco tinha a ver com minhas experiências pessoais” (DINHA, 2017).

A reversão desse desarranjo entre as necessidades estéticas e espirituais do sujeito leitor e as publicações literárias que primeiro lhe chegaram às mãos se deu ao contato com uma gama de escritores aos quais a poeta localiza como integrantes do “núcleo duro da poesia negra-marginal-periférica”. Dentre elas e eles estão: Ferréz, Buzo, Allan da Rosa, Cidinha da Silva, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Elisa Lucinda e escritores(as) africanos e africanas, tais como Luandino Vieira, Agostinho Neto, Noêmia de Sousa, José Craveirinha, Pepetela, Paulina Chiziane, dentre outros. Em suas palavras, neles encontrou aquilo que ansiava encontrar na poesia: “Meu eu”. Sobre isso, Dinha (2017) acrescenta: “[m]e encontrei na literatura guerrilheira, carregada dos sofrimentos e dignidades da negritude, do feminino, da favela. Tudo isso somou-se ao velho *rap* companheiro e fez a minha poesia.”

Realizando a leitura das suas obras poéticas e a escuta dos pronunciamentos públicos nos quais discorre sobre o seu próprio fazer literário, podemos perceber como a própria escritora, inserida nesse núcleo da poesia negra-marginal-periférica, também responde ao conjunto de características que a identificam ao lirismo de libertação por ela mesma conceituado. Enquanto leitora e pesquisadora, Dinha analisa as conexões entre os poetas de sua influência revelando-lhes como poética e politicamente encontrados em uma mesma trincheira e irmanados pela experiência da negritude interatlântica; enquanto leitora e poeta, Dinha, mais uma voz a despontar desde as periferias do atlântico negro²⁰, insere-se nessa trincheira e incorpora à sua as vozes já rebeladas das irmãs e irmãos.

4 Poesia vs. História, ou a dialética Literatura e Sociedade

Para a fundamentação de sua proposição conceitual, Dinha procura dialogar com teóricos que em sua produção crítica desenvolveram perspectivas de abordagem e de compreensão da complexa relação entre literatura e sociedade. Destaca-se nessa operação a menção a Alfredo Bosi, em sua reunião de ensaios *Literatura e Resistência*

²⁰ Vide a caracterização e análise cultural das rotas de integração que formam o atlântico negro em Paul Gilroy (2001), *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*.

(2002). Já no início do texto que introduz o volume, “por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”, o crítico dar a ver sua interpretação sobre a relação entre produto literário e fato social:

Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individualizações descontínuas do processo cultural. Enquanto individualizações podem exprimir tantos reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes do seu tempo. (BOSI, 2002, p.10)

Bosi reconhece a impossibilidade de simplificação quanto a essa disputada questão nos estudos literários, e propõe, então, a retomada dos seus “nós conceituais”. Tecendo a crítica entre o que ele trata por historicismo mecanicista, pela redução do literário ao trato documental, e estruturalismo esterilizante, pela absolutização dos critérios internos, o autor aponta para a necessidade de um historicismo “largo, aberto e profundo”. Para isso, resgata pensadores como Walter Benjamin, Ernest Bloch, Theodor Adorno, Antonio Gramsci, e aciona os conceitos de *cultura-reflexo* e *cultura-reflexão*. O segundo caso, *cultura-reflexão*, contrariando o poder de reificação das ideologias correntes, “[...] é um complexo sentimento de desconforto e percepções críticas resistentes às convenções estabelecidas” (BOSI, 2002, p.30). Para o crítico, portanto, cabia a criação de uma teoria da cultura “[...] que fosse capaz de lançar uma ponte de mão dupla entre a criação estética individual e o processo social de uma nação colhido em um determinado período da história” (BOSI, 2002, p.31).

Na avaliação de Bosi, uma teoria da cultura intrinsecamente dialética entre a criação estética e processo social encontra êxito nas obras de história literária de Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido, respectivamente, *História da literatura ocidental e Formação da Literatura Brasileira*. “[...] [A]mbos os autores tomaram a sério o significado dos dois membros da expressão: a historicidade da cultura, isto é, a inserção da obra no tempo e no espaço das idéias e dos valores; e o caráter expressivo e criativo do texto literário na sua individualidade” (BOSI, 2002). Comum aos dois autores é o manejo de categorias da dialética marxista. Essas categorias, todavia, segundo comenta Bosi, não se apresentam em seu sentido econômico imediato. “É a cultura, teia espessa de valores vividos, pensados e estilizados que dá a ambos a necessária mediação entre a realidade ampla e genérica da sociedade de classes e o trabalho singular da expressão artística” (BOSI, 2002).

As concepções de historicidade estão elucidadas e ilustradas no ensaio “Crítica e Sociologia”, no qual Candido afirma que no que toca à integridade da obra literária, “[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]” (2006, p. 13). No processo interpretativo, o que é “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*.” (p. 14). Para o autor, o tratamento *externo* dos fatores *externos* se legitima para a sociologia literária. Diversos são os problemas quando se trata de crítica literária. Nesse caso, a orientação estética da preocupação interpretativa pede o tratamento *interno* dos fatores (sociais) *externos*, compreendendo-os como “[...] agente[s] da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador [...]” (CANDIDO, 2006, p. 16).

A formulação de Candido nos ajuda a pôr em novos termos as questões que movem este trabalho. Com base nessa relação dialética, como o genocídio cotidiano, enquanto motivação *externa*, torna-se *interno* à estrutura das produções poéticas da escritora analisada? De outro modo, como a resistência à violência genocida se torna elemento agente na composição estética da obra?

5 Zero a Zero: perpetuando a ira e a lira

*poesia é mais do que denúncia
é revide
de mão fechada
e peito aberto
que sem pulmões
um poema é abcesso*
(Luiza Romão, Manifesto)

Em um livro que desde o título tematiza a violência genocida, é simbólica a opção da palavra “Amor” (p. 7) para nomear seu primeiro poema. A partir dessa escolha, já se demonstra como a poética antigenocida de Dinha procura assimilar a violência em seu caráter complexo, não dispensando atenção à dimensão das violações afetivas nela implicadas. No curto poema de abertura, “Amor” (p. 7), amor e morte estabelecem um *continuum*.

Amor

Teça
sua teia
e amorteça
a morte.

Do título do poema ao último verso, o que encontramos é uma única estrutura sintática cindida e fragmentada. Na sua transcrição direta, teríamos: Amor, teça sua teia e amorteça a morte. O Amor, no poema, é vocativo. Sob o modo imperativo, é a ele a quem a mensagem se dirige; convocado a desempenhar sua ação no percurso entra a vida e a morte. A teia referida é concretamente tecida entre os versos, delineando a mensagem dessa tecitura – a teia do amor - entre o aspecto mórfico das palavras (teça-teia-/amor/teça-/a-mor/te), e a sonoridade acionada pelas aliterações e assonâncias em *t*, *s*, *m*, *r* e *a*. No poema seguinte, mais uma vez o amor é referido, também acompanhado da presença da morte. Dessa vez, inseridos à complexa estrutura do “Poema de amor tão gago para as mulheres que perderam seus amarildos” (p. 8). O neologismo – amarildos – funda para o texto uma nova categoria de maridos: homens negros e periféricos violentados pela ação policial que os prende, tortura, assassina e os desaparece.²¹No texto de Dinha, a gagueira tornada artifício estético transmite a dicção que reluta em prosseguir a história. Como se vê na primeira parte do poema:

Seu sonho era nunca
ultrapassar
essa linha de chegada. Embora
não pudesse passar sua vez

adiante.
Quisera que sua vez nunca
que nunca
que nunca

chegasse.
Ainda dispensava
ofertas e pedidos.

Pois, na linhagem dos maridos
cada qual deixou seu rastro
de pólvora
de angústia
pele murcha
corpo pescado em anzol.
Cada qual deixou seu luto
baque brusco
na terra e no sal.

Os amarildos retratados, inscritos em uma linhagem rastreada pela *pólvora* e pela *angústia*, aguardam em uma fila fúnebre sua vez de ultrapassar a linha de chegada. A metáfora desenhada é de difícil contemplação: cada amarildo relutante em transpor a

²¹ Foi assim que, na favela da Rocinha, Zona Sul do Rio de Janeiro, Elizabeth G. da Silva teve roubado seu Amarildo Dias de Souza, quando na volta de uma pescaria, o pedreiro foi detido pela operação Paz Armada da Polícia Militar, sob a posterior dissimulação de que havia sido confundido com um traficante.

linha da vida, chegada para a morte, e a herança colhida nessa destinação, o *luto*, em *baque brusco*. A leitura se aplica também às esposas, ansiosas com a sempre iminente notícia da partida, ou pavor do nunca retorno. Percebe-se que, em sua forma, o poema reluta tanto quanto os amarildos e esposas. Entre os versos, as pausas bruscas, como no poema anterior, cindem a sintaxe, expressando na interrupção do fluxo das frases, o desejo de deter o destino prescrito aos amarildos. A gagueira que se põe à voz poética permite a retenção e o retardo da caminhada rumo à chegada. No trecho “Quisera que sua vez/ que nunca/ que nunca”, a estrutura frasal fraturada só se complementarà na seguinte estrofe, “chegasse”, de modo a acentuar o lapso da silente hesitação ante a sentença que os aguarda. Há, porém, na continuidade do poema, uma perceptível alteração no tom dessa mensagem amorosa, o que nos leva a interpretá-lo como um segundo momento da enunciação poética do texto. A marcação adversativa a introduzir a estrofe já demarca uma nova orientação de sentido para os versos seguintes:

Mas
Nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha- rancoroso carnaval

Por trás dessas nuvens
uma dúzia de manhãs
planejam se levantar.

E se a noite é só o silêncio
o corpo sem luz sabe o som

que Amarildo sou eu.
Amarildo sou eu.
Sou eu, Amarildo,
meu amor.

Se a primeira parte do poema se encontra, então, perpassada pela angústia simbolizada nas *nuvens*, na *noite* e no *silêncio* agora renegados, esse ponto de virada ilumina os versos pela imagem solar fecundada no ventre das meninas. Nesse sentido, o “corpo pescado em anzol” que antes tomba “na terra e no sal” cede espaço para “uma dúzia de manhãs” que “planejam se levantar”. Nota-se que em seu aspecto mais estritamente formal, o poema não sofre mudanças acentuadas, mas reconfigura o sentido dado aos recursos estéticos empregados. As repetições que simulavam a gagueira permanecem, todavia, não mais como sintoma ansioso, e sim como reiterações afirmativas da proposição do poema à persistência e à resistência da vida que vinga em “inda o sol ainda”. Na estrofe final, a poesia se opõe à história, contraverte a sina, e,

enquanto se proclama “que Amarildo sou eu”, (re)encontramos ao próprio Amarildo (re)vivido na literatura. Está revertida a “linha de chegada” que outrora era o signo da vida subtraída, partida irreparável. Amarildo fala, a poesia lhe permite ser, e o amor, outra vez, é vocativo²². Esse procedimento pelo qual o poema confronta o fato social e (re)cria no texto poético outro percurso para os sujeitos reunidos, que desemboca na vida, não mais na morte – Amarildo escapa à linhagem – se encontra anunciado no poema “Teresa” (p. 11):

I

Discursos de Teresa

eu acho
q se os poemas forem chatos
ninguém mais vai me ler
[...]
Assim
nu q depender de mim
ninguém mais é espancado
mutilado
assassinado
amarrado
ao poste
ou jogado
no esgoto,
no fundo
do barraco.
[...]

No que depender de mim
meus versos antigos serão mudados
e os meninos todos mortos
não estão mortos,
semeados.
[...]

Declaro.

De hoje em diante vai ser assim:
nos meus versos não mais mortos
somente hortas
e jardins.

Assimilando a dor presente, a poética de Dinha reinterpreta-a e compromete-se ao desenho de outro futuro possível. Nesse projeto, insuficiente é mimetizar a

²² Encontramos em Dinha a leitura política do amor e a dimensão da sua potencialidade revolucionária à semelhança do que apresenta bell hooks em seu ensaio “Vivendo de amor”. A escritora feminista estadunidense evoca a natureza curativa do ato de amar e sua capacidade fiar suturas sobre o passado de opressão que aflige os afro-americanos. O amor é compreendido como uma ação que permite “[...] acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras” (HOOKS, 2000, p. 108).

experiência do real, “q se os poemas forem chatos/ ninguém vai me ler”. A poesia, então, assimila o sonho em sua potencialidade utópica; se a realidade é plasmada nos versos, isso se dá para sua contestação, “nos meus versos não mais mortos”. Essa posição contestatória resgata o que o livro já afirma em seu subtítulo, o discurso de Teresa está contra o genocídio.

V

É verdade, eu penso mesmo
preencher outros espaços
Fazer do sonho
um prato raso
capaz de transbordar ao mínimo
sinal de poesia.

A metalinguagem é uma constante no livro, de modo que a poesia e o interesse do fazer poético são frequentemente pensados e posicionados para o contexto de guerra no qual sua lírica da libertação habita. Caso esse é o do poema “Notícia de Israel” (p. 19), em que em mais um episódio de violência do Estado aparelhado pela violência policial, “três mães/ acordaram sem seus filhos”. A lírica de Dinha, todavia, não descansa sobre o aspecto mais iminente do fato e impõe perguntas ao problema:

[...]
Polícia contra bandido?
Ou fardados contra sem farda? [...]
Bandido contra bandido.
Israel no meio, às onze e vinte da noite, voltando
pra casa da mãe.
Explorado contra explorado.

Nessa disputa sangrenta a arrancar vidas de todos os envolvidos, “Os policiais fardados/ Os meninos sem camisa/ A mulher de volta pra casa/ Israel, no colo da mãe.”, são, de fato, todos vitimados. “Quem está brigando com quem?” A cada verso, ultrapassamos a dimensão mais objetiva desse cenário de violência para testemunhar o seu caráter sistêmico. A poeta dissolve as aparentes dicotomias e conclui:

O fuzil da minha palavra
Precisa estar voltado
Pra verdadeira revolução.

A concretização desse projeto revolucionário está ilustrada em “Zumbis” (p. 26), em que todos aqueles “devidamente detidos, devidamente linchados, devidamente jogados na vala comum da nossa paralisia” se ergueram de modo a ninguém deter “seu rolê”:

E aí, nesse mundo virado, onde a flor que se cheira não abre com medo
de ser (morta, bem morta), a hora terá chegado.
E o reino de Palmares será enfim restaurado.

Essa horda de Zumbis se ergue do chão “[...] onde as mulheres têm parido, se multiplicando em mil para poder suprir a falta que fizeram seus maridos, seus filhos” (p. 26). A alegação desse feito resistente, em que se gere a vida em resposta às outras subtraídas, comporá toda a estrutura do poema homônimo ao livro, “Zero a Zero” (p. 27). Só prestes a concluir a leitura dessa reunião poética antígenocida é que podemos plenamente captar a mensagem fundamental abrigada em seu título. No placar da poeta, zero a zero é o saldo de guerra na qual cada morte se responde com a vida. No intervalo em que “O Estado roeu/ Rivaldo/ Jefferson/ Ricardo/ e guardou outros tantos ainda”, travando a disputa, “Amanda gerou/ Ricardo/ Angelina devolveu/ Rivaldo, / salvou Jefferson no Fagner e dobrou, por/ precaução,/ a quantidade de Lucas.”. Nota-se como nesse, e também em outros poemas, os nomes são destacados pela sua menção isolada nos versos e/ou reiteração. Tem-se, com isso, um recurso à humanização do contingente de vidas roubadas pela sua subjetivação e individuação. Esse procedimento também encontra eco nas estratégias de produção discursiva de resistência dos movimentos antirracistas e antígenocidas, quando nos casos de violência letal os nomes das crianças e jovens vitimados são individualmente anunciados para expressar e convocar a sua inextinguível presença.

Antes mencionamos que é característico ao lirismo de libertação conceituado por Dinha a incitação à guerra revolucionária. No poema em questão, o tensionamento entre vida e morte delinea os lados desse confronto, põe as estratégias de enfrentamento em termo e posiciona os sujeitos envolvidos:

De olho, o cachorro gordo percebe
nas barrigas da família
pequenas revoluções
repondo a morte com vida.
Repondo Ricardo a Ricardo.
Rivaldo a Rivaldo
dobrando os soldados
perpetuando a ira
e a lira.

O ventre feminino mais uma vez é um solo onde floresce a resistência revolucionária. Sobre isso, comenta Dinha (2017): “[...] os corpos, nos meus poemas, servem à denúncia, mas também à esperança de dias mais humanos”. Referenciando Nascimento (2016), comentamos que a violação dos corpos das mulheres negras significou mais uma estratégia de genocídio, pela qual se objetivava aniquilar da face brasileira sua ascendência negro-africana com o êxito da miscigenação embranquecedora.

Porém, na poética de Dinha, mais uma vez a poesia reverte a História; o ventre outrora violentado age pela perpetuação da vida.

Considerações finais

Percebemos em *Zero a Zero* a experiência do genocídio ser plasmada em seus múltiplos aspectos. Os processos sócio-históricos que conformaram o Brasil contemporâneo, a configuração socioeconômica do sistema capitalista, os conflitos em eminência no cenário da violência urbana, a situação traumática do extermínio que corrompe a saúde psicológica e afetiva das comunidades periféricas, sujeitos nomeados, vidas narradas e recuperadas, são esses alguns dos elementos que se internalizam à poética de Dinha de modo a por em questão não somente o poema em sua forma estética, como o próprio fazer literário. Aciona-se, assim, a reflexão metalinguística sobre as potencialidades da literatura em meio à guerra civil operada contra o povo negro brasileiro – anualmente ceifado aos milhares – do que se conclui que a atividade literária é, como enuncia a própria autora estudada, possibilidade de perpetuação e manutenção da vida que almeja a liberdade. Afinal, se reconhecemos ao longo dessas páginas a cotidianidade do genocídio, com a poesia antigenocida, assumimos, também, a cotidianidade da resistência.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **Por um historicismo renovado**: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia*. In: _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2016.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira. **ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>. Acesso em 25 de Set. 2020.

_____. **ATLAS DA VIOLÊNCIA 2020**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em 25 de Set. 2020.

DINHA. **Onde escondemos o ouro**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2013.

_____. **Zero a Zero**: 15 poemas contra o genocídio da população negra. São Paulo: Me Parió Revolução, 2015.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maísa; WHITE, Evelyn (Org.). **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Trad. Maisa Mendonça. Rio de Janeiro: Pallas; Criola, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

Página | 95

MOTA, Maria Nilda C. **Lirismo de libertação: uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros**. 2011. [101 f] Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

_____. **Escrevo para que meu povo não morra mais nas mãos da polícia**. (Entrevista) *Estud. Lit. Bras. Contemp.* nº. 51 Brasília. 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Liége. Corde pulsum tangite. **De Bala em Prosa: vozes da resistência ao genocídio negro**. OLIVEIRA, Vanessa (Org.). São Paulo: Editora Elefante, 2020.

CONTEMPORARY POETRY AGAINST THE GENOCIDE OF THE BLACK POPULATION: DINHA AND THE LYRICISM OF LIBERATION IN ZERO A ZERO (2015)

Abstract

Página | 96

Our work seeks to analyze how the poetry of the writer, researcher and cultural producer Dinha aesthetically incorporates and elaborates the experience of the black genocide underway in Brazil in his book *Zero a Zero: 15 poems against the genocide of the black population* (2015). This objective feeds into the broader questioning of the ways in which literature is capable of representing historical events and processes whose overpowering violence makes them even narratively inconceivable - or unspeakable. In order to carry out our study, we carried out a full reading of the work studied in observation of its formal and thematic aspects, lyrically organized to meet the desire to compose a poetic discourse oriented not only to denounce genocidal barbarism, but also to react to the system. reproducing this violence and for announcing resistance to the dehumanizing structure. In order to substantiate this project, we visited other productions of the author: her interviews and theoretical works in which many of her perspectives and interests in relation to literature are presented. As for the expression in the literary text of socio-historical conflicts, we visited the theoretical production of Candido (2006) and Bosi (2002); about the ongoing genocide of the black Brazilian, we had the fundamental studies of Nascimento (2016).

Keywords

Contemporary poetry. Genocide. Black population.

Recebido em: 30/09/2020

Aprovado em: 13/08/2021

Em apenas três minutos: O slam e a literatura afrofeminina na performance de Gabz

Leandro Lopes Soares²³

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

Cássia da Silva²⁴

Universidade Regional do Cariri (URCA)

Cícera Janaína Rodrigues Lima²⁵

Universidade Regional do Cariri (URCA)

Resumo

O presente texto discorre sobre uma performance artística feita pela cantora, atriz e slammer Gabz na final do *Slam Grito Filmes* em 2017. Sendo o slam uma prática artístico-literária que vem ganhando considerável destaque atualmente, este possibilita democraticamente que a escrita feminina seja ouvida e comentada e funciona como um espaço de divulgação da literatura afrofeminina. Diante disso, objetivamos discutir o poema-slam gabziano para entender o que ele nos diz sobre a condição da mulher, especificamente da mulher negra, ao longo do tempo até a atual conjuntura social brasileira. Para essa reflexão, autores como Santiago (2012); Pereira e Esposito, (2019); Neves (2017) estão entre os consultados. Destacamos, de forma sumária, que o texto discutido é construído por uma palavra-poesia feita por quem cansou de ser silenciada e cujo grito é a própria resistência. É essa resistência que tentamos captar aqui, dispersada nos versos poéticos de Gabz. Ouçamos o grito.

Palavras-chave

Literatura Afro-feminina. Resistência. Slam. Gabz.

²³ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, PPGL/UERN e professor da área de Linguagens e Códigos da EEM Monsenhor Antônio Feitosa, CE. E-mail: leandrolls231@gmail.com.

²⁴ É doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Possui graduação em Letras; Especialização em Psicologia aplicada à Educação pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e Mestrado em Letras pela UERN; é também professora de Literatura da Universidade Regional do Cariri - URCA/Campus Missão Velha e Superintendente Escolar da 19ª Coordenadoria Regional de Desenvolvimento da Educação (Crede 19 - Juazeiro do Norte - CE).

²⁵ Atualmente é professora da rede básica de ensino da cidade de Missão Velha - Ceará e professora da Universidade Regional do Cariri - URCA, campus Missão Velha. É mestra pelo programa de pós-graduação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus de Pau dos Ferros. Na linha 3 do programa de Pós-graduação em Ensino. Participa do Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino de Texto - GPET, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN.

Introdução

No século XXI a literatura se movimenta. Seja pelo deslocamento das escritoras e escritores, ou pelo alcance proporcionado pelo avanço da tecnologia, mais precisamente as mídias digitais, a produção literária chega cada vez mais a lugares antes não alcançados, às margens dos grandes centros urbanos, espaços onde o poder tem gênero, cor e classe social. O contrário também é possível e está acontecendo graças ao esforço de quem tem a arte como essencialidade para a vida e quem tem a literatura como espaço libertário onde é possível exercer o direito ao grito.

Entre eles, destacamos as poetisas negras que problematizam questões relacionadas ao campo social, expondo as diversas situações vivenciadas pelas minorias políticas brasileiras nas batalhas de poesia performática conhecidas como slam. Notável meio de circulação das produções da literatura afrofeminina nacional, essa prática artística vem ganhando visibilidade devido ao posicionamento crítico-denunciativo de seus praticantes, ao revelarem a monstruosa face da opressão em uma sociedade que tende a mascarar-la constantemente.

Sendo assim, delimitando o campo de análise do qual emergem nossas discussões, é na performance da cantora, atriz e slammer Gabz na final do *Slam Grito Filmes* em 2017, da qual foi vencedora, que encontramos os subsídios necessários para a escrita dessas linhas. Motivados pelo desejo de explorar as múltiplas possibilidades de abordagens da literatura performatizada nos slams, direcionamos nosso foco para o que a palavra-poesia de Gabz revela sobre a condição da mulher negra. Ao evocar acontecimentos históricos, denunciar crimes hediondos e enaltecer o poder e a força do sujeito feminino negro, a poesia slam da já mencionada poeta atua como uma importante arma de resistência contra o machismo, o racismo, entre outros “ismos” que circulam na sociedade.

Algumas considerações necessárias

A dominância sempre foi masculina. O patriarcado especificou os papéis sociais do homem e da mulher ao longo do tempo e deu superioridade (dominação) ao primeiro e inferioridade (submissão) à segunda. O surgimento das desigualdades de gênero se deu a partir dessa divisão simbólica que engloba todo um imaginário marcado

por total liberdade do homem para transitar nos espaços públicos e o enclausuramento da mulher no ambiente doméstico.

O cenário pintado no parágrafo anterior começou a sofrer modificações a partir do momento em que a mulher passou a refletir sobre sua condição subalterna em relação ao homem e se deu conta de que também era capaz de interagir nos mesmos meios que eles e em igual qualificação. O feminismo teve papel fundamental nessa descoberta de si enquanto sujeito capacitado para emancipar-se e quebrar os estereótipos atribuídos às mulheres, incentivando-as a buscarem sua liberdade.

No entanto, quando se trata do feminismo, é necessário abrir um parêntese para ressaltar uma lacuna nesse movimento ao priorizar apenas um grupo de mulheres, deixando outras de fora de suas lutas. É o caso das mulheres negras, a título de exemplo, que por muito tempo ficaram excluídas dos ideais feministas, tendo que criar seu próprio feminismo, um feminismo negro. Uma fala expressa por uma das colaboradoras na pesquisa de Rebeca Sobral Freire ilustra nosso pensamento quando, ao ser questionada sobre seu entendimento do que é o feminismo, em um trecho, Eliana Santos Nascimento afirma: “uma coisa que eu sempre ouço é que enquanto as mulheres brancas estavam queimando sutiã, as mulheres negras estavam incendiando fazendas” (FREIRE, 2018, p. 180).

Quando partimos para o campo literário, por muito tempo também dominado pelo poder androcêntrico, percebemos uma acentuada presença de escritoras brancas em relação às autoras negras. Isso fica nítido ao destacarmos, por exemplo, o alcance dos nomes de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, duas mulheres contemporâneas, mas que ocupam lugares diferentes no âmbito da literatura brasileira. Exaltando a qualidade da obra dessas duas mulheres, acreditamos que essa disparidade se dá por um posicionamento hediondo/criminoso que ainda insiste em diferenciar pessoas pela cor da pele (racismo), acompanhado de um outro, o machismo.

Todas as marcações destacadas até aqui motivaram uma necessária classificação dos vários tipos de literatura. Necessária porque se não fossem classificadas as obras dos autores que vivem nas margens, nos lugares periféricos do Brasil, não teriam como circular no cenário e alcançar seu público, bem como serem reconhecidos por elas. Por conta disso, temos a literatura de autoria feminina, a literatura indígena, a literatura popular, entre outras, além da literatura afro-brasileira e a recente classificação da literatura produzida por mulheres negras, conceituada como literatura afrofeminina.

No que tange à literatura afrofeminina, vários nomes podem ser citados como componentes dessa escrita construtora de todo um imaginário de lutas e resistência por parte das mulheres negras. Não podemos deixar de citar o da brasileira Maria Firmina dos Reis que, em 1859, deu o seu recado à sociedade da época ao expor publicamente sua obra/romance *Úrsula*, autêntica publicação que repercute ainda hoje, mas com o merecido reconhecimento negado a ela em tempos passados. Avançando no tempo, encontramos em Auta de Souza (1876-1901) e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) outras exímias assinaturas dessa literatura feita por mulheres negras, composta por “elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras” (SANTIAGO, 2012, p. 155).

Essa literatura vem ganhando espaço em arenas poéticas que se movimentam dos lugares periféricos brasileiros em direção aos grandes centros urbanos, agitando e transformando lugares através da poesia. São os eventos conhecidos como slam: “prática artística de entretenimento lúdico, no qual se envolvem o jogo e a atuação performática, ao mesmo tempo em que uma espécie de desabafo social, na medida em que temas atuais, ligados à exclusão social, são colocados em pauta por seus praticantes” (PEREIRA; ESPOSITO, 2019, p. 100). Com regras específicas²⁶, esses eventos abrem espaço para poetisas negras apresentarem suas poesias em batalhas cujo inimigo é toda e qualquer ideologia que forma, sustenta e faz girar as engrenagens do sistema opressor.

Constantemente, um novo nome surge entre as poetisas slammers, visto que esse movimento é bastante acolhedor e já existem grupos conhecidos que organizam campeonatos em várias regiões brasileiras. Entre os mais conhecidos estão o Slam das Minas, o Slam da Guilhermina e o Slam Grito Filmes, dos quais participam algumas mulheres dispostas a dar voz as suas iguais e se posicionar frente aos recursos opressores. É o momento de darmos destaque a algumas dessas gladiadoras como Mel Duarte, Roberta Estrela D’Alva (a responsável por trazer o slam ao Brasil), Luz Ribeiro, Tawane Theodoro e Gabz. É sobre a performance desta última que discorreremos a partir de agora.

Em apenas três minutos: o estrondoso grito do slam poético de Gabz

²⁶ Como regras básicas, destacam-se: “os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, deve ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical” (D’ALVA, 2014 *apud* NEVES, 2018, p. 99).

Gabz, nome artístico de Gabrielly Nunes, é uma atriz da nova geração que ficou conhecida nacionalmente por sua atuação na novela *teen Malhação: toda forma de amar* (2019-2020). Paralelo a isso, a jovem desenvolve trabalhos no campo musical e o mais recente foi o lançamento da música “Insegurança”. Em 2017, ela chegou à final do *Slam Grito Filmes* com uma performance cujo eco ainda ressoa até hoje por conta da força dos versos que entoou, cada um deles como um “soco no estômago” da sociedade, por resgatar fatos históricos, fazer uso de intertextualidades, tudo isso para afirmar e reafirmar inúmeras vezes a necessidade de se respeitar a mulher negra, além de incentivar a resistência, pois os desafios foram muitos e ainda são também agora.

Ninguém melhor do que o próprio sujeito feminino negro para expressar poeticamente seu sentimento sobre o que é ser uma mulher que diverge do tom de pele branco, considerado a cor mais adequada. Nessa pigmentação diferenciada estão as marcas de muitas feridas, cicatrizes de todo um passado de opressão, em que foram submetidas aos piores tipos de tratamento e violação. É na tentativa de explorar as outras possibilidades de entendimento do corpo dessa mulher, divergentes dos estereótipos fixados no imaginário das pessoas ao longo do tempo, que o eu lírico do poema de Gabz inicia seu grito convidando-nos à reflexão.

Se pelo menos eu soubesse
Meu verdadeiro sobrenome
Meu país, minha terra
Ah, se eu soubesse, já era
Se minha carne fosse vista diferente
Se seu olhar fosse mais inocente
Se eu não tivesse que ser forte
Nem dependesse da sorte
Se antes do diabo que me pintam por ser o que sou
Ou a deusa que cultivam pelo mesmo motivo
Eu fosse pessoa, pessoa antes de mulata²⁷.

É perceptível o teor crítico presente nos versos iniciais do slam gabziano. Ao se questionar sobre como seria se sua história fosse diferente da que realmente foi ela faz com que o leitor também pense como isso seria. Qual o seu verdadeiro sobrenome? Como é o seu país, sua terra? Respostas para essas perguntas podem ser formuladas quando lembramos o que a história nos deixou. Ela não sabe qual o seu verdadeiro sobrenome porque seus ancestrais foram separados/sequestrados de suas famílias violentamente e, conseqüentemente, de seu país, de sua terra para viverem como escravos em outra, com

²⁷ Poema disponível em www.google.com/amp/s/genius.com/amp/Grito-filmes-slam-grito-filmes-gabz-lyrics. (2017). Acesso em 12 set. 2020. O vídeo em que ele é performado está disponível em <https://m.youtube.com/watch?v=kZhPvruoeFw&t=40s>. Acesso em 12 set. 2020.

uma cultura diferente. Sendo assim, não há como saber como é realmente esta terra, Mãe África, a que criou todas as outras, já que seus filhos foram dispersados em lugares diferentes do globo.

Também nos faz lembrar no verso “Se minha carne fosse vista diferente” que “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, conforme canta Elza Soares ao interpretar a música “A carne”. Sinaliza ainda para a objetificação dessa carne e o estereótipo ao qual é vinculada, sendo popularmente associada a um sujeito com grandes atributos sexuais. Como seria se essa carne fosse vista diferente? Nem diabo nem deusa, mas pessoa? Para isso é necessário um posicionamento forte o bastante para ir contra a corrente passada.

A sequência do slam vai progredindo e mostrando o caráter militante dessa rima através de um discurso construído por uma palavra-poesia cada vez mais ácida, como é típico desses poemas. Os versos seguintes trazem à tona uma perspectiva não muito discutida, praticamente esquecida, sobre a formação do povo brasileiro, que é miscigenado. A voz slammer se refere à violência sexual a qual eram submetidas as negras na época da colonização, entendendo a dor delas e mostrando outra possibilidade de reação diante desses abusos. Ouçamos as palavras de Gabz:

Se eu não tivesse que falar na lata
E se eu não tivesse que gritar
Ainda ia ter graça me ver sangrar?
E se eu quisesse me vingar?
Ou cês acha que nós não lembrava
Do estupro da escrava?
Que cês ainda comemoram a ação
Porque o resultado: a linda miscigenação (GABZ, 2017).

Encontramos em Frantz Fanon (1968) uma possível maneira de reverter esse quadro, que já é pensada também pela voz slammer gabziana. Nos versos transcritos, em um deles é feito um questionamento: “E se eu quisesse me vingar?”. Essa expressão ganha arrimo no estudioso martinicano, pois ele sugere um programa de descolonização em que o enfrentamento do estatuto de uma branquitude superior e hegemônica é organizado tendo como ação o revide da violência também com violência. Isso porque, para reverter este quadro opressivo, é inevitável o travamento de um “combate decisivo e mortal entre dois protagonistas [...] [lançando] na balança todos os meios, inclusive a violência, evidentemente” (FANON, 1968, p. 27, parêntese nosso).

No entanto, a vingança de Gabz é feita através da poesia, mas de uma poesia que precisa ser mais incisiva e ácida, por vezes até violenta e agressiva e sua

defesa/contra-ataque fere igualmente a uma arma, pois atinge a todos com uma perspectiva histórica desconsiderada por muitos: a miscigenação como consequência do estupro. A objetificação do corpo feminino negro tem aí suas origens, mas hoje ela vem sendo contrariada e isso sinaliza uma necessária e urgente mudança na maneira de enxergar e tratar o sujeito feminino negro. Isso ganha mais força ainda quando esse posicionamento já é posto em prática por mulheres cada vez mais jovens, como é o caso de Gabz. Nos versos de seu slam:

Porque o papo não faz curva, aqui o papo é reto
Cê vai se arrepender de me fazer de objeto
Eu não tô aqui pra fazer seu membro ficar ereto
Não se esqueça que aqui é muita treta
Se teu pau é Ku Klux Klan, minha buceta é Pantera Negra
É que eu não aguento mais, será que um dia tem paz?
Ou será sempre mais um jaz? (GABZ, 2017).

A poesia em análise evoca acontecimentos importantes para o entendimento da trajetória negra ao se referir a Ku Klux Klan, por exemplo. Para nós não é, mas qualquer direcionamento ideológico que compreenda as lutas dos grupos negros como “mimimi” cai por terra diante de todo o terror causado a eles por esse movimento social de extrema direita²⁸. Sendo assim, é cabível ressaltar o poder destrutivo dos ideais defendidos por indivíduos intolerantes a qualquer tipo de diferença.

A poesia slam não se preocupa em suavizar a realidade com o uso de termos mais delicados, por isso o pênis é pau, a vagina é buceta e com essa linguagem áspera o estupro é denunciado. Sendo assim, se o órgão sexual masculino (pau, na linguagem mais direta do slam) é comparado a Ku Klux Klan, a ideia de violação/destruição do corpo negro direcionada aos abusos sexuais cometidos no passado e na atualidade, o contra-ataque se dá justamente pela comparação do órgão sexual feminino ao partido político esquerdista dos Panteras Negras.

O Partido dos Panteras Negras foi fundado em 1966 e representa um grande marco na resistência negra. “Suas principais atividades eram o monitoramento da polícia, via obstrução e denúncia da violência dos órgãos de segurança, e a intimidação – física e através de boicotes e mobilizações públicas – de denunciados de racismo e infração aos

²⁸ Ao todo, a Ku Klux Klan teve três ciclos e em todos eles a população negra era o seu alvo de extermínio. No primeiro o foco recai sobre uma “tentativa de preservar o ‘status quo’ econômico, mantendo os negros escravizados e os nortistas afastados. No segundo ciclo, verifica-se o aumento da violência direcionada aos negros, passando a abranger os imigrantes, assim diversificando o seu ódio. Encerra-se por fim o terceiro ciclo, marcado pela violência extrema contra os negros e a todos que os apoiavam em suas lutas pelos direitos civis” (XAVIER et al, 2019, p. 134, grifos dos autores).

direitos civis” (CHAVES, 2015, p. 361). Em síntese, os Panteras Negras adotaram uma política de defesa em que o revidar na mesma moeda era o ideal de justiça. Tal posicionamento encontrou suporte em Frantz Fanon e suas ideias sobre a descolonização do negro. A propósito disso:

Os Panteras eram a mais literalmente “fanonista” dentre as organizações de base negra dos EUA, vinculação que foi pouco destacada pelos próprios autores. Isto significava uma aposta no programa de luta armada exposto em *Os condenados da terra* (1961), em que se apelava à violência como força libertadora pessoal e militar do domínio colonial (CHAVES, 2015, p. 362).

Diante disso, a fala de Gabz deixa claro que para todo e qualquer tipo de tratamento opressivo e criminoso para com a mulher negra, silenciada por muito tempo, agora há enfrentamento. Elas se cansaram: “É que eu já não aguento mais, será que um dia tem paz?”, e na busca dessa paz entoam um grito que começa a ser ouvido nos quatro cantos do Brasil por pessoas que abraçam sua causa e gritam também, não apenas reproduzindo esse discurso emancipatório e antirracista, mas incorporando-o ao seu dia a dia.

Uma das características mais marcantes da literatura afrofeminina é o caráter memorialístico dessa escrita que é acompanhada por outras vozes negras, portanto, polifônica. Mulheres que resistiram o quanto puderam para tentar mudar a realidade das que viriam. Estas, por sua vez, não esquecem de suas guerreiras antepassadas e as chamam para a arena do slam para canalizar suas energias em forma de memória e juntas repassarem a mensagem/recado: sejam resistência. Vejamos isso no poema:

No cais, sinto o horror do Valongo
Quilombo dor, é combo do meu horror
Mas você não me parou
Uns morto na matéria, mas vivo na memória
Eu canto aqui é pra lembrar essas história
Em meio ao caos nós vai encontrar a glória
Em meio a tanta luta nós vai chegar na vitória
É que eu tenho minha raiz, minha base pra ser feliz (GABZ, 2017).

Como podemos observar, o eu poético gabziano tem plena consciência do legado deixado pelos que vieram antes dela, legado esse marcado por sofrimento, dor e tentativas de silenciamento. No entanto, isso não parou o povo negro, muito menos as mulheres negras, que lembram disso e reforçam seu desejo de luta por dias melhores: “Uns morto na matéria, mas vivo na memória/ Eu canto aqui é pra lembrar essas história”. Sendo assim, a escrita de Gabz, bem como a literatura afrofeminina “desponta como uma ação transgressora, em que se anulam possíveis significados estigmatizantes e se

insinuam outras possibilidades de leituras de significantes, do construir-se mulher, do vivido e do porvir” (SANTIAGO, 2013, p. 156).

Os versos finais do poema/slam encerram essa importante fala sobre os desafios que circundam a vida da mulher negra brasileira. Assim como essa forma artística de literatura que sai das margens em direção aos centros, ocupando espaços e interferindo no cotidiano da cidade, a voz do poema também invade os espaços, pois parece que só assim seus direitos são conquistados. Ao fazer isso, ela ainda coloca em discussão uma linha de pensamento que permeia o senso comum e que considera a mulher como o sexo frágil enquanto o homem é o sexo forte. Vejamos o encerramento do poema:

Eu invado, eu não me encaixo
E você ainda se acha muito macho?
Mas nunca viu rastro de cobra, nem couro de lobisomem
Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come
O que eu passei na vida, cês não sabe como é
Pra viver na minha pele, neguin, tem que ser muito, mais muito mulher!
(GABZ, 2017).

Ao incorporar os versos da canção “Homem com H” (1981), bastante conhecida na voz do cantor Ney Matogrosso, à sua construção poética, o eu slâmico questiona essa ideia de fragilidade feminina e força masculina reiterando e alterando o tom de voz para dizer que a mulher não é, de forma alguma, frágil e quem acredita nesse discurso misógino e machista não sabe como é ser mulher e negra em um país onde o tom de pele branco é considerado superior ao tom negro. Por fim, ela diz que a mulher é forte sim e para viver na pele de uma mulher negra é necessário “ser muito, mais muito mulher”, deixando claro que mulher é sinônimo de força e resistência.

Considerações finais

As possibilidades de discussões que o slam de Gabz proporciona são vastas. Cientes disso, procuramos apresentar nossa leitura dessa performance literária contemporânea que vem se destacando como uma grande abertura para que a literatura afrofeminina se expresse. Na voz dessa jovem mulher negra tomamos consciência de um mundo que foi, durante muito tempo, organizado a favor do masculino e contra o feminino, mas que vem se transformando e caminhando, à custa de muita luta, deixemos

claro, para uma igualdade entre os gêneros, mesmo que isso ainda demore bastante para acontecer de fato.

Cada verso do poema gabziano impressiona a quem o lê ou ouve devido às palavras e aos assuntos que são trazidos à luz por meio dessa literatura tão engajada com a sociedade. É necessário que a sociedade escute essas vozes para que a mudança comece a acontecer e as minorias políticas venham de fato a ter seus direitos reconhecidos e garantidos. A literatura slam contribui para esse esclarecimento, já que toca no que grande parte do povo brasileiro não quer ouvir, invadindo, de fato, os espaços onde a branquitude domina.

Por fim, chamamos a atenção para algo que precisa ser considerado. O slam como manifestação artística de uma literatura mais engajada com as problemáticas sociais é uma arena bastante acolhedora de vozes femininas negras e de outros grupos minoritários. Sendo assim, devemos ter cuidado para que todas elas sejam escutadas para que o mesmo erro não seja cometido duas vezes. Um cânone foi formado na literatura brasileira e, para que isso acontecesse, muitas representantes da literatura de autoria feminina foram deixadas de fora. A situação é ainda mais agravante quando percebemos que as vozes femininas negras foram as mais excluídas. Se temos consciência dessa injusta canonização instituída na literatura brasileira, faz-se necessário que não deixemos que isso aconteça também na literatura afrofeminina. Temos Conceição Evaristo à frente e junto com ela muitas outras mulheres negras que escrevem e a todas elas devemos dar espaço para que suas escritas ganhem asas e voem para a liberdade.

Referências

CHAVES, Wanderson da Silva. O partido dos Panteras Negras. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 359-364, jan./jun., 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.

FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip-hop feminista?:** convenções de gênero e feminismos no Hip-hop soteropolitano. Salvador: EDUFBA/NEIM, 2018.

GABZ. Slam Grito Filmes. In: **Álbum Slam Grito Filmes**. Produzido por Grito Filmes. 2017. Disponível em www.google.com/amp/s/genius.com/amp/Grito-filmes-slam-grito-filmes-gabz-lyrics. (2017). Acesso em 12 set. 2020.

MATO GROSSO, Ney. Homem com H. In: MATO GROSSO, Ney. **Ney Matogrosso**. Produção Marco Mazzola. São Paulo: Ariola Discos. 1 LP. Faixa 5.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'água (Online)**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, 2017.

PEREIRA, Cilene Margarete. ESPOSITO, Domynique Roberta de Oliveira. Espaço feminino nas competições de poesias slam: discurso e resistência na performance de Gabz. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 14, n. 1, p. 99-110, jan./jun. 2019.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2012.

XAVIER, Fernando de Barros Honda. COSTA, Pedro Gabriel de Souza e. BENEVIDES, William Rupp. et al. A construção do contexto histórico do movimento social Ku Klux Klan. **Caderno Humanidades em Perspectivas**, v. 5, n. 3, p. 125-135, 2019.

IN JUST THREE MINUTES: THE SLAM AND AFRO-FEMINIST LITERATURE IN GABZ'S PERFORMANCE

Abstract

This text discusses about an artistic performance made by the singer, actress and slammer Gabz at the final of *Slam Grito Filmes* in 2017. Since Slam is an artistic-literary practice that has been gaining notoriety nowadays, which democratically enables female writing to be heard and commented and, it works as a space for disseminate afro-feminist literature. Therefore, we aim to discuss the Gabziam poem-slam to understand what it tells us about the condition of woman, especially black woman over time until the present Brazilian social situation. For this reflection, authors like Santiago (2012); Pereira and Esposito (2019); Neves (2017) are between the consulted. We emphasize, briefly, that the text discussed is constructed by a word-poetry made by those who are tired of being silenced and whose shout is resistance by itself. It is this resistance that we try to capture here, dispersed in Gabz's poetic verses. Let's hear the shout.

Keywords

Afro-Feminist Literature. Resistance. Slam. Gabz.

Recebido em: 28/07/2021

Aprovado em: 09/09/2021

A interface entre Teoria Literária *e a Escrita Criativa: um estudo*

Stéfanie Garcia Medeiros (PUCRS)²⁹
Luiz Antonio Assis Brasil (PUCRS)³⁰
Bernardo Bueno (PUCRS)³¹
Ángela María Cuartas Villalobos (PUCRS)³²
Gabriela Richinitti (PUCRS)³³
Gabriel Eduardo Bortulini (PUCRS)³⁴
Harini Abja Kanesiro (PUCRS)³⁵
Luís Roberto Amabile (PUCRS)³⁶
María Elena Morán Atencio (PUCRS)³⁷
Marina Soares Nogara (PUCRS)³⁸
Moema Vilela Pereira (PUCRS)³⁹

Resumo

O artigo contempla uma discussão recente no domínio Letras e que envolve os possíveis pontos de contato entre a Escrita Criativa e a Teoria da Literatura, tendo em conta que as duas disciplinas se abrigam sob a mesma área acadêmica. Para melhor desenvolver os argumentos, o artigo é dividido em cinco tópicos, sendo eles: Um ímpeto interno; A leitura; A leitura direcionada; As oficinas literárias e a prática institucional; A Escrita Criativa como disciplina acadêmica. Tomando como ponto de partida os referenciais tanto de teóricos da Literatura, como de professores de Escrita Criativa e escritores envolvidos com oficinas literárias, é possível dizer que uma das conclusões, a partir das referências estudadas, está em entender o texto literário como uma obra em construção, não como produto findo, e, para tanto, são úteis, talvez necessários, os aportes teóricos, estabelecendo com eles um diálogo produtivo para ambos os âmbitos: uma interface entre Teoria Literária e Escrita Criativa.

Palavras-chave

Teoria Literária. Escrita Criativa. Oficina Literária.

²⁹ Escritora. Mestre e doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁰ Escritor. Doutor em Letras. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

³¹ Escritor. PhD em Creative and Critical Writing pela University of East Anglia (Reino Unido). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e coordenador da graduação em Escrita Criativa na PUCRS.

³² Escritora e tradutora. Mestra e doutoranda em Escrita Criativa na PUCRS.

³³ Escritora. Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre e doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁴ Escritor. Mestre e doutorando em Escrita Criativa na PUCRS.

³⁵ Graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS.

³⁶ Escritor. Doutor em Letras – Teoria da Literatura e Escrita Criativa, pela PUCRS. Professor nos cursos de Escrita Criativa e Letras da PUCRS.

³⁷ Roteirista e escritora. Formada no curso regular da EICTV, Cuba, é Mestre e Doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁸ Estudante de graduação em Escrita Criativa na PUCRS.

³⁹ Escritora. Doutora em Letras. Professora dos cursos de Escrita Criativa e Letras na PUCRS.

1 Introdução

O êxito do processo de estabelecimento da Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)⁴⁰ levou-nos a refletir sobre como a Teoria Literária dialoga com a prática da escrita. Num primeiro momento, a relação é óbvia: ficcionistas constroem seu trabalho a partir da tradição literária. O ponto mais prático, entretanto, do dia a dia da escrita, obriga-nos a pensar em certos aspectos da Teoria Literária que influenciam, de maneira mais direta, o escrever: questões sobre a motivação da criação literária, a influência e importância da leitura, a aplicação de conceitos teóricos em oficinas literárias e o lugar da Escrita Criativa enquanto disciplina.

Para discutir os tópicos acima, foi criado, no contexto do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), um projeto de pesquisa intitulado Teoria da Escrita Criativa: uma Interface com a Teoria Literária. O grupo, formado por professores, mestrandos, doutorandos e alunos de graduação em Escrita Criativa, conduziu uma investigação bibliográfica, seguida da elaboração de fichas de leitura e de encontros para sua discussão. Os livros foram selecionados entre aqueles nitidamente voltados para o ofício de escrever e categorizados em livros teóricos, ensaios, manuais de escrita e transcrições de entrevistas ou palestras de escritores. O corpus inicial foi de 32 livros, voltados, em sua maioria, para a prática da ficção. Por uma questão de espaço disponível para este artigo, nem todos são aqui referenciados. Entendemos que é uma seleção – uma amostra – que há de crescer conforme o trabalho do grupo se desenvolve.

Apresentamos, a seguir, o resultado de nossa reflexão inicial, no escopo de trazer elementos que possam colaborar para a reflexão acerca de uma interface entre a Teoria Literária e a Escrita Criativa.

2 Um ímpeto interno

Uma das máximas da Escrita Criativa – e isso se repete desde oficinas até ensaios teóricos – é de que a vocação⁴¹ não pode ser ensinada, mas as técnicas sim. De

⁴⁰ A saber: o início da Oficina Literária em 1985, a criação de uma área de concentração em Escrita Criativa no mestrado e no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras em 2012 e a criação da graduação em 2016, além de cursos de extensão à distância e disciplinas eletivas.

⁴¹ Muitas vezes, o termo talento é usado no lugar de vocação, como se pode ver nas citações futuras. Relembramos Assis Brasil (2019, p.20): “talento costuma ser um termo pouco preciso, relativo e, de certa forma, elitista. Vocação, por outro lado, embora tampouco seja preciso, diz mais respeito à uma predisposição ao ato artístico, que pode ou não ser levado adiante”.

acordo com John Dufresne (2004), por exemplo, escrever é uma habilidade, e ninguém nasce com habilidades: elas são aprendidas, e, portanto, a escrita pode ser, como ofício, ensinada e aprendida. “O que não pode ser ensinado, é claro, é talento e paixão”, salienta Dufresne (2004, p. 5).

Louise Doughty (2007) elabora um raciocínio semelhante ao dizer que, ao terminar de ler um manual de criação literária, ninguém será mais ou menos talentoso. Para ela, pensando em termos de mecânica da ficção, pode-se aprender a encaixar as peças: "Nobody can teach talent [...] Nuts and bolts can be taught, though, and there is more nuts and bolts to novel-writing than many novelists care to admit"⁴².

Como esses, são inúmeros os textos que partem do mesmo princípio: há técnicas que, sem dúvida, podem ser ensinadas e, nesse sentido, a Escrita Criativa pode ajudar. No entanto existe também um aspecto vocacional que não se ensina, ao menos numa oficina ou num curso universitário. Ademais, diferentemente da técnica, há pouco consenso sobre o que pode ser considerado vocação ou talento.

Tomemos o caso de Honoré de Balzac. Ao se debruçar sobre a trajetória do autor, José-Luís Diaz (2007, p. 9) considera que a fase formativa de Balzac (que viveu de 1799 a 1850) durou de 1818 a 1842, “um processo, [...] uma gênese lenta”. O estudo de Diaz se intitula “*Devenir Balzac*” e lança mão da correspondência do escritor para mostrar como, dados seus fracassos iniciais, ele chegou a pensar que era pouco vocacionado para escrever literatura. Numa carta de 1822, confessa à irmã, Laure: “Todas as minhas tristezas decorrem do pouco talento que reconheço em mim” (apud DIAS, 2007, p. 49).

Não só ele. Nessa época, ele escreveu diversos romances sob pseudônimo, nenhum dos quais alcançou êxito, tanto que, por volta de 1825, Balzac desistiu da literatura e se lançou na carreira de editor e jornalista. Somente em 1829, depois de também fracassar como editor, ele retomou a atividade literária, agora assinando com seu nome e produzindo nas décadas seguintes a série de romances denominada “*Comédia Humana*”. Ou seja, um sujeito, a princípio pouco vocacionado, tornou-se o autor de uma das mais conhecidas séries literárias do ocidente. Entre eles encontram-se obras-primas, como “*Ilusões perdidas*”.

Balzac, podemos dizer, tinha o que Haruki Murakami chama de “um ímpeto interno que não lhes permite ficar sem escrever romances” (2017, p. 17). Em “*Romancista*

⁴² “Ninguém pode ensinar talento [...] Os mecanismos básicos podem ser ensinados, entretanto, e há mais mecanismos básicos na escrita de romances do que muitos romancistas admitem”. Tradução nossa.

como vocação”, um ensaio pessoal que, relembrando sua trajetória, mistura reflexões sobre o ofício da escrita, Murakami afirma que o ato de escrever um ou mesmo alguns romances talvez não ofereça grandes dificuldades. Mais: para alguns, “escrever um excelente romance uma vez não é muito difícil”. O que Murakami aponta como uma tarefa que exige “uma enorme perseverança” é escrever vários romances ao longo dos anos.

[...] penso que aqueles que atuam, ou melhor, sobrevivem como romancistas profissionais por vinte, trinta anos, conquistando determinado número de leitores, possuem algo como uma essência forte e notável de romancista. Um ímpeto interno que não lhes permite ficar sem escrever romances. Não é qualquer um que consegue. [...] Para isso, como eu já disse, é preciso algo como uma competência especial. Acho que talento não seja exatamente a palavra (MURAKAMI, 2017, p. 17).

Também num ensaio pessoal sobre o mesmo tema, Margaret Atwood (2002), questiona se esse ímpeto, essa competência – isto é, essa vocação – teria origem na infância: “the childhoods of writers are thought to have something to do with their vocation, but when you look at these childhoods they are in fact very different. What they often contain, however, are books and solitude, and my own childhood was right on track.”⁴³

Com um raciocínio semelhante, o escritor brasileiro Amílcar Bettega (2012) também se afasta da visão romântica de vocação em “*Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*”. Ele a relaciona com uma habilidade inerente que deve ser desenvolvida pelo desejo e pela prática. Existiria, na formação do escritor, um elemento de desejo, de teimosia do espírito, uma incapacidade para não fazer que constituiria, em parte, a ideia da vocação. E essa incapacidade para não fazer se alia, no percurso de formação relatado por Bettega, com o ato da leitura. Segundo ele, todo escritor é, antes de mais nada, um leitor, e se aproxima da visão que Proust tem da leitura como um exercício subjetivo, do eu consigo mesmo, em oposição à de Descartes, que considera a leitura como uma conversa que o leitor tem com o espírito do autor.

A leitura, diz Bettega, é uma atividade subjetiva e solitária, como a escrita. As duas são experiências ativas, criadoras, nas quais intervêm todo o arcabouço e a bagagem que o sujeito (o leitor e o escritor) traz de forma consciente e inconsciente. Nesse

⁴³ “... acredita-se que a infância dos escritores tem algo a ver com sua vocação, mas quando você olha para essas infâncias, elas são na verdade muito diferentes. O que muitas vezes eles contêm, no entanto, são livros e solidão, e minha própria infância estava no caminho certo”. Tradução nossa.

sentido, tanto escrita como leitura seriam formas de autoconhecimento, de encontro consigo próprio. Para ele, se os livros transmitem alguma “verdade”, ela precisa ser construída pelo leitor, e o leitor é uma pessoa que, como o escritor, está à procura de algo, porque a vida é insuficiente, porque há uma sensação de falta. Essa procura é motivada por um prazer que nunca é completo, sempre é uma promessa e sempre leva o leitor a buscar novas experiências estéticas. Bettega identifica três tipos de prazer na leitura: o prazer fechado em si mesmo, do leitor; o prazer que traz uma sensação de falta, que quer mais (e acaba desembocando na escrita), e o prazer da escrita.

Portanto, ainda segundo Bettega, o escritor é o leitor que, na busca pela experiência estética, não pode evitar escrever, mas, mesmo que na formação do escritor exista um elemento de desejo, também existe a técnica, a arte. Para ele, a técnica, os mecanismos da escrita, podem ser aprendidos por imitação, como uma consequência da leitura. Existem também, como existem nas outras artes, formas conscientes e eficientes de passar a técnica para o aspirante a escritor. E seria essa a função das oficinas literárias. Assim, tanto a vocação, essa incapacidade para não fazer, como o aprendizado consciente da escrita nos levam inevitavelmente ao tópico da leitura e das oficinas literárias, que entraremos a examinar a seguir.

3 A leitura

Muito do que buscamos compreender com a pergunta norteadora “como se formam escritores?” exige a reflexão sobre o que Tim Mayers (2009, p. 22) chama de “creative writing lore”. O conceito de lore se refere ao “acúmulo de tradições, práticas e crenças em termos que os praticantes entendam como a escrita é produzida, aprendida e ensinada”.⁴⁴

Retomando o conceito de lore da Escrita Criativa, talvez a resposta mais comum à pergunta “como se forma um ficcionista?” seja “um ficcionista se forma lendo os clássicos” ou “eu me tornei ficcionista lendo e escrevendo”. Isso pode ser constatado em cartas, diários, depoimentos, ensaios, colóquios, decálogos, textos acadêmicos, entrevistas, aulas magistrais, entre outras fontes numerosas e heterogêneas, produzidas por escritores ou críticos. A resposta já é reconhecida como uma verdade autoevidente.

⁴⁴ Tradução nossa.

No entanto, quando olhado de perto, o lugar-comum estimula novas perguntas. Se um escritor se forma lendo, como deve ser conduzida essa leitura? O leitor-escriptor em formação deve ter liberdade de escolha ou ajustar-se a um roteiro sistemático? Um roteiro determinado por quem? A leitura é um ato subjetivo e individual ou um fenômeno coletivo, de diálogo interpessoal ou histórico? Quais são as consequências da resposta a essa nova pergunta? O que é, exatamente, um bom leitor? O que é um bom leitor que aspira a ser escritor? Existe diferença entre eles?

A pergunta pelo papel da leitura na formação do escritor surge em textos tão antigos como a “*Arte poética*”, de Horácio [circa 14/13 a.C.], e convoca questões mais amplas: a relação do escritor com a tradição e a importância dessa relação para sua formação. As visões sobre a qualidade da relação variam com o momento histórico em que a crítica ou o trabalho artístico se inserem. Uma é a relação ideal com a tradição (ou o próprio conceito de tradição ou cânone) aos olhos de um modernista e, outra, aos olhos de um romântico ou de um autor contemporâneo, por exemplo. Portanto, se o lugar-comum “o bom escritor deve conhecer a tradição” é reconhecido pelo senso comum ou especializado como “verdadeiro”, não acontece a mesma coisa com as perguntas que derivam dessa constatação.

A relação com a tradição no processo de formação de um escritor (ou de uma geração/coletividade de escritores e escritoras) pode ser estudada pelo menos sob duas perspectivas. Por um lado, do ponto de vista da consciência do aprendiz sobre sua própria historicidade e lugar no coletivo, ou seja, como um assunto ético, político e, por vezes, extratextual. Por outro lado, da perspectiva da relação do aprendiz com a linguagem, como um assunto estético que, por sua vez, pode ser estudada considerando diferentes aspectos, como: i) a dimensão material, rítmica e fonética da linguagem; ii) a dimensão formal da linguagem, por exemplo, o estudo da gramática; iii) a dimensão “macro” da linguagem na escrita literária, como a preocupação com os recursos e técnicas narrativas ou poéticas; iv) os métodos de uso e ensino da ferramenta da leitura em função da assimilação destes e outros aspectos do ofício. É claro que essa é apenas uma divisão “didática” e incompleta.

Porém, faz algum sentido a pesquisa de ditos métodos de uso e ensino da ferramenta da leitura em função da assimilação da arte da escrita literária? A pergunta é válida se consideramos que não existe apenas o mito de que a arte da escrita só se aprende lendo e escrevendo, como um ato individual e desregrado, mas também o de que a escrita literária não pode ser ensinada em absoluto.

Dado o impacto do surgimento e crescimento das oficinas de escrita de meados do século XX até hoje, a crença em que a escrita literária pode ser ensinada não é uma novidade. Um pressuposto de boa parte da “*Arte poética*”, de Horácio, é justamente essa possibilidade. Por isso, ele dedica vários capítulos da sua epístola aos preceitos da escrita, à técnica, ao uso da língua e, inclusive, a tópicos como o primeiro leitor, o trabalho do guia ou professor de escrita, a pertinência da publicação, a oposição entre trabalho e talento, o mito do poeta louco e o tempo da criação.

Especificamente sobre a apropriação da tradição na formação do poeta, Horácio (1778, p.83) começa fazendo um chamado ao estudo dos gêneros poéticos e dos mestres latinos e gregos: “Pois com que fundamento por poeta / Quero ser respeitado, se não posso, / E se não sei usar dos diferentes / Caracteres e estilos dos poemas? / Por que torpe vergonha de aprendê-los / Hei de ter, e não já de ser um néscio?” O autor continua, mais adiante, comparando o trabalho do poeta com atividades como a arte marcial ou os jogos populares: quem não é destro em armas e quem não sabe jogar contenta-se com ver; no entanto, é comum que quem não sabe nada sobre versos se atreva a fazê-los, presumido. Mas se for necessário compor, porque assim o exige o gênio, continua Horácio, é preciso ter cautela, confiar em primeiros leitores sábios, sinceros e experientes, e limar o livro até por nove anos, antes de pensar em publicá-lo. Depois ele continua, no capítulo XXXVII (p. 104), levantando a questão da oposição entre técnica e talento:

Altercou-se, se vem da natureza,
Ou d’arte os bons versos: no meu juízo
Tao pouco val ter arte, e nao ter veia,
Como ter rica veia, e nao ter arte:
É necessário que ambas se socorram,
E se unam de amizade em laço estreito.
O atleta que quer com veloz curso
O prêmio merecer, desde menino
Muito se exercitou: sofreu calores,
Sofreu frios, e soube refrear-se
De Vênus e de Baco. O que na fruta
Toca pítias canções, para ser destro,
Primeiro sofreu mestre, e longo estudo.
Só para ser poeta nesta idade,
Basta dizer: Eu faço nobres versos.

O mesmo “altercado” e a mesma crença daquela “idade” são problematizados nos textos e debates contemporâneos sobre a Escrita Criativa. O livro “*Para ler como um escritor*”, de Francine Prose (2008), é uma tentativa de resposta à pergunta “pode-se ensinar a escrever ficção?”. A resposta da autora é sim, mas não fazendo nem lendo teoria

ou crítica literária. A autora propõe a leitura atenta (close reading) como método de formação do escritor e deixa, depois de cada capítulo, listas de leitura pertinentes para os tópicos estudados: as palavras, as frases, os parágrafos, as personagens, os detalhes, entre outros, advertindo que a escolha bibliográfica foi guiada por seu gosto subjetivo e não por uma busca consciente de construir/preservar um cânone ou um percorrido ideal de leitura para aspirantes a escritores.

A ideia norteadora de Prose é que o ensino acadêmico da Escrita Criativa nos Estados Unidos tem deixado de lado a leitura por prazer, e isso, em sua visão, é um grande obstáculo no processo de formação de escritores. Desse modo, através de exemplos, ela aponta para um caminho de aliança entre a leitura por prazer e a assimilação de técnicas e recursos para a criação de bons textos, entendendo-os como aqueles que provoquem a fruição estética e deixando de lado considerações históricas, políticas ou éticas.

Na mesma linha, em “*Can it really be taught?*”, Katharine Haake (2007, p. 24) defende que os professores de Escrita Criativa deveriam treinar os alunos a encontrarem suas próprias estratégias de leitura que devem ir ao encontro dos seus interesses como escritores. No entanto, ao contrário de Prose, ela considera que “não é o texto em particular, mas o problema do texto que vai iluminar a escrita para nossos estudantes” e que se deveria examinar a leitura como princípio do ensino da escrita, já que ela pode tanto impedir como estimular a aprendizagem. Além disso, o princípio deveria ser ampliado para outras narrativas talvez mais gratificantes que a própria leitura.

3.1 A leitura direcionada

Quando perguntado acerca do que pode seriamente ajudar a aprimorar a escrita, é certo que qualquer escritor, como mencionado anteriormente, apontará, entre as suas sugestões, a leitura, não apenas como um exercício objetivo, mas como uma prática de vida, ou seja, algo que integre a sua rotina diária. Essa enfática recomendação, no entanto, pode ser mais bem precisada na forma de uma leitura direcionada, ou seja, uma leitura que se ampare em teorias e/ou critérios acerca do que se entende como uma boa escrita.

A leitura direcionada parte do princípio de que é necessário tornar-se consciente das estratégias narrativas de um determinado autor para apropriar-se delas a seu modo e reivindicar seu uso quando acreditar ser pertinente. Barthes (1972) está certo ao dizer que existe algo de bruto no estilo, mas o estilo não se reduz a uma pedra

rudimentar, é algo em movimento, que pode ser lapidado de forma mais ou menos lúcida. É sob essa perspectiva que podemos enxergar alguns dos manuais de Escrita Criativa.

O argumento principal de Adam Sexton (2005) em *“Masterclass in fiction writing: techniques from Austen, Hemingway, and other greats”* é a ideia do escritor como um leitor que procura soluções ficcionais nos escritos de outros autores. Cada um dos nove capítulos do livro mobiliza um escritor principal e outros exemplos mais circunscritos para examinar um tópico específico de escrita ficcional e termina com sugestões de leitura que ilustram especialmente bem o tópico examinado anteriormente. No caso de Sexton, esses tópicos são, na ordem em que aparecem no livro: a estrutura clássica da narrativa, a importância da caracterização, a trama, a descrição, o diálogo, o ponto de vista, estilo e voz, a articulação dos elementos de construção de uma narrativa e a consequente criação de um mundo ficcional convincente. Talvez o mais interessante de se assinalar, a partir do manual de Sexton, seja o fato de que os critérios que balizam as leituras que ele propõe são critérios escolhidos, ou seja, que refletem uma determinada concepção de escrita.

4 As oficinas literárias e a prática institucional

De uma forma ou de outra, todos os autores de *“The portable MFA in creative writing”*⁴⁵ (2006) creem que as regras de escrita devem ser ensinadas (do contrário, serão descobertas no decorrer da prática) para só então serem flexibilizadas ou mesmo rompidas de maneira consciente e ordenada. Como consequência, defendem que o ensino da escrita é possível e útil. Nenhum escritor aprende o ofício inteiramente sozinho e esta é, talvez, a primeira lição que tomam. Cursos e oficinas podem acelerar esse aprendizado, evitando que se perca uma grande quantidade de trabalho em erros primários e tentativas malsucedidas – que podem, inclusive, desmotivar para sempre aquele que se aventura no longo e instável caminho da Escrita Criativa.

Tim Tomlinson (2006), em *“Introduction: The MFA vs. the Portable MFA”*, salienta que as oficinas de escrita oferecem a grande e inestimável vantagem de criar uma comunidade de leitores críticos e bem treinados que vai verter luz sobre os problemas e as virtudes de um texto. Além disso, os espaços de troca e reflexão que se constroem nas

⁴⁵ O título faz referência aos “Masters in Fine Arts”, oferecidos nos Estados Unidos, e busca ser “um substituto” deles. O livro deriva das oficinas práticas que os membros de The New York Writers Workshop (coletivo de escritores e professores) tem ministrado durante mais de quinze anos, abrangendo conceitos básicos e técnicas avançadas de ficção, não ficção, poesia e dramaturgia.

oficinas oferecem ao escritor um recurso valioso: o tempo necessário para escrever e aprimorar seus manuscritos.

Nesse mesmo sentido, Amilcar Bettega (2012) examina a força que as oficinas literárias vêm tomando no mundo inteiro. Além disso, analisa na obra sua própria experiência como escritor, já que começou a formar-se e passou a publicar a partir da participação em uma oficina, argumentando que, pela experiência de encontro com outros escritores e outros autores lidos pelos colegas, as oficinas vão constituindo uma consciência familiar, de lugar próprio no universo das letras, fundamental na formação do escritor⁴⁶. Segundo o autor, mesmo que haja críticos desse formato, as oficinas são uma realidade, e é necessário entendê-las para estudar o seu alcance. Bettega defende que aquilo que costuma fundamentar as críticas é uma profunda ignorância sobre o que acontece dentro delas. Uma crítica comum é que só seria possível aprender a escrever por meio da leitura e da escrita.

Ora, isto só vem a comprovar a falta de conhecimento destes críticos, pois o que se faz em uma oficina é precisamente isto: ler e escrever. Com a diferença que as leituras e a própria escrita (quando se trata dos exercícios) são dirigidas e orientadas de forma a facilitar a aquisição do conhecimento, voltadas para que o aspirante a escritor tome consciência de procedimentos próprios da construção do texto. Procedimentos estes que, em alguns casos, a pessoa já intuía, mas que uma vez tornados conscientes e instrumentalizados, passam a fazer parte do seu arsenal técnico, do qual ele poderá fazer uso de maneira muito mais eficaz. (BETTEGA, 2012, p. 56)

Noemi Jaffe (2017) propõe, em “*Os princípios gerais da Escrita Criativa*”, que ler é reler e escrever é reescrever. Ou seja, assim como defende Bettega, a autora coloca a leitura e a escritura atentas como fundamento de todo o trabalho realizado. O que a crítica sugere como único método de aprendizado possível é justamente o que é feito nas oficinas como consenso quase universal.

Identificamos, em nossa pesquisa e experiência, a grandes traços, três tipos de oficinas, no que diz respeito à abordagem do trabalho prático:

1) As que contam com um programa teórico-prático, em que os exercícios práticos estão intimamente ligados ao assunto tratado no encontro. A Oficina de Criação Literária da PUCRS (1985 —), conduzida por Luiz Antonio de Assis Brasil, se encaixa

⁴⁶ Em seu ensaio, Bettega explica passo a passo como funciona a oficina do professor Luiz Antonio de Assis Brasil, que vem funcionando de forma ininterrupta há mais de trinta anos na PUCRS, e analisa seus efeitos, defendendo que ela tem contribuído efetivamente para a formação de escritores que, com o tempo, ganharam destaque, publicações dentro e fora do Brasil e têm conseguido participar do circuito literário nacional com sucesso, produzindo obras de qualidade.

nesta categoria. Organizada em dois semestres, a oficina contempla, embora com uma visão prática, o estudo de conceitos e fundamentos básicos da narrativa, que funcionam como fio condutor para o trabalho minucioso de escrita, leitura e análise dos textos produzidos semanalmente pelos alunos.

2) As que trabalham quase exclusivamente com produção textual livre, em que cada participante submete seus textos (geralmente existe uma combinação prévia sobre se serão contos, poemas ou fragmentos de narrativas longas) para serem lidos e debatidos em profundidade pela turma, sob orientação do professor. Eventualmente, quando detectada alguma necessidade específica, são lidos textos teóricos ou críticos. Esse é o caso da oficina literária do escritor Charles Kiefer, ou, mais recentemente, da oficina *Escrevelendo*, do citado Amilcar Bettega.⁴⁷

3) As que trabalham com produção textual através de gatilhos específicos oferecidos e a posterior leitura e debate em profundidade dos textos resultantes. Nesse tipo de oficina, trabalha-se em torno da ideia de restrição não como limitação, mas como expansora de limites. Um exemplo seriam as oficinas ministradas pela escritora e professora Noemi Jaffe⁴⁸. A proposta compartilha com o primeiro grupo a vinculação dos exercícios sugeridos com algum assunto da ordem das teorias sobre criação ficcional. Às vezes, o gatilho está relacionado com as estratégias narrativas; por exemplo, a exigência de um texto com um ponto de vista específico e inusitado, como propõe Jaffe em sua oficina *Cinco Princípios Essenciais da Escrita Criativa*, ao discutir sobre originalidade. Em outras oportunidades, o gatilho diz respeito à escrita como exercício, como é o caso da oficina *Escrita Vagabunda*, em que Jaffe convida os estudantes a flunar por São Paulo para posteriormente escrever.

Para além dos medos e das apreensões que as oficinas de Escrita Criativa suscitam, como o risco de esterilizar a originalidade por meio de regras e visões monocromáticas daquilo que deve ou não deve ser escrito, os ótimos resultados literários de oficinas como a de Assis Brasil e Raimundo Carrero, este último em Recife, e a consolidação da Escrita Criativa como área acadêmica, dentro e fora do nosso país, parecem demonstrar que a oportunidade de cursar uma oficina de criação literária oferece muito mais vantagens do que riscos.

⁴⁷ As duas oficinas acontecem em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

⁴⁸ A autora explica sua ideia de oficina literária no vídeo “Quem tem Google não precisa de imaginação”, da Casa do Saber (2014). Disponível em: <https://youtu.be/0XmnPoDSzGw>. Acesso em: 12 ago. 2019.

5 A Escrita Criativa como disciplina acadêmica

Retomemos o conceito de *lore*, mencionado anteriormente (Mayers, 2009, p. 220): “o acúmulo de tradições, práticas e crenças em termos que os praticantes entendam como a escrita é produzida, aprendida e ensinada”. Uma das crenças discutidas é a que trata os escritores como as pessoas mais adequadas a ensinarem Escrita Criativa, algo que, segundo Mayers, não tem fundamentação, além de contradizer o conhecimento pedagógico adquirido pelos Estudos de Composição. Como exemplo, cita atletas que eventualmente se tornaram técnicos de sucesso, enquanto muitos outros fracassaram nessa função.

Segundo o autor, pelo fato de a Escrita Criativa como área acadêmica quase sempre ter sido alocada em departamentos de Inglês, ela deve ser entendida a partir das suas conexões e desconexões com os estudos dessa área (no nosso caso, de Letras), principalmente a partir de sua relação com as duas grandes áreas Literatura e Estudos de Composição. Escrita Criativa estaria distante e próxima de ambas. Mayers acredita, portanto, que os English Studies deveriam adotá-la como uma terceira área.⁴⁹

Mayers defende uma interação cada vez maior entre a Escrita Criativa e outras áreas dentro dos departamentos de Inglês. A partir disso, ela pode cada vez mais ampliar o seu alcance, talvez visando a uma área de conhecimento ainda maior, com diferentes formas de escrita e de pensamentos. Priscila Uppal (2007, p. 47), como Mayers, defende a importância do ensino teórico e da aproximação com outras áreas das Humanidades como parte do aprendizado dos cursos dessa área. A autora também propõe um modelo que se ampare mais no processo, no percurso do que no produto. “É preciso uma sala de aula de Escrita Criativa que seja realmente criativa”.

Em conformidade com essa visão, o escritor e professor Paul Dawson (2005, p.21) defende, em seu livro *“Creative Writing and the New Humanities”*, que a Escrita Criativa deve ser entendida enquanto uma disciplina. Ou seja: “a body of knowledge and a set of pedagogical practices which operate through the writing workshop and are inscribed within the institutional site of a university”⁵⁰.

Sobre a questão, Dawson (2005, p. 38) estende seu argumento enfatizando que a palavra “literatura”, sob o prisma dessa área, é entendida enquanto processo ao

⁴⁹ Vale notar que o Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS conta com três áreas de concentração: Teoria da Literatura, Linguística e Escrita Criativa.

⁵⁰ “Um conjunto de conhecimentos e práticas pedagógicas que funcionam através da oficina de escrita e estão inscritos dentro do campo institucional de uma universidade.” Tradução nossa.

invés de produto. Assim sendo, a lógica por trás do estudo da Escrita Criativa não é o “escrever” em oposição ao “ler”: o objeto de estudo é o exame do processo de composição de um trabalho publicado ou de um manuscrito de um aluno, e não o seu tratamento como artefato literário: “That is, the distinction is not between what students produce, but what they study: text as process rather than text as product”.⁵¹

6 Conclusão

O percurso até aqui contemplou um itinerário que contempla a experiência de 35 anos da PUCRS no terreno da Escrita Criativa, que nos permitiu chegar a algumas fundamentadas reflexões acerca da relevância da Teoria Literária como suporte e interação. Esse caminho buscou apresentar e discutir os aportes que trouxessem alguma novidade sobre a antiga disputa entre o ímpeto criativo e a construção paulatina da competência literária. Por outro lado, avaliou-se a necessária interação entre a tradição (ou *lore*) na formação do escritor, bem como o papel do ensino que, embora não passe pela teoria nem pela crítica, é capaz de construir conhecimento. A solução parece estar nas leituras indicadas aos futuros escritores, orientadas por determinadas concepções estéticas e teóricas. Estudando as oficinas de criação literária, tanto as acadêmicas como as livres, verificamos que todas, em maior ou menor grau, utilizam algum referencial teórico, seja como deflagrador da escrita, seja como meio de constatação de seus processos criativos.

Por último, e como ponto crucial deste estudo, entendemos a Escrita Criativa como integrante do sistema acadêmico, chegando à conclusão de que ela pode integrar-se na grade curricular de Letras, onde já existem, tradicionalmente, disciplinas afins, como Produção Textual (o que os americanos chamam de Composição). Dando um arremate, junta-se aqui a relevância do processo como mais relevante do que o resultado (como defendido por Dawson no item anterior), e esse processo passa, naturalmente, pelas considerações de natureza teórica, próprias da academia. Nosso estudo aponta, portanto, para uma clara interface entre Teoria Literária e a Escrita Criativa, um diálogo tanto necessário quanto frutífero para o crescimento das duas áreas, uma interação que merece ser explorada e discutida em estudos futuros.

⁵¹ “Isto é, a distinção não é entre o que os alunos produzem, mas o que estudam: texto como processo e não como produto.” Tradução nossa.

Bibliografia

ASSIS BRASIL, L. A. de. **Escrever ficção**. Colaboração de Luís Roberto Amabile. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ATWOOD, M. **On writers and writing**. Cambridge: CUP, 2002. Livro eletrônico.

Página | 122

BARTHES, R. **Nove ensaios críticos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BETTEGA, A. **Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor**. 2012. 310 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Université Sorbonne Nouvelle, Porto Alegre; Paris, 2012.

DAWSON, P. **Creative Writing and the New Humanities**. New York: Routledge, 2005.

DOUGHTY, L. **A Novel in a Year: A Novelist's Guide to Being a Novelist**. London: Simon & Schuster, 2007. Livro eletrônico.

DUFRESNE, J. **The Lie That Tells a Truth: A Guide to Writing Fiction**. New York: Norton & Company Ltda. 2004.

HAAKE, Katharine. Against Reading. In: RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. **Can it really be taught?: resisting lore in creative writing pedagogy**. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, 2007. p.14-27.

HORÁCIO. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminiais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)**. Chapecó: Argos, 2014.

JAFFE, N. **Viagem literária: escrita criativa**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.viagemliteraria.org.br/wp-content/uploads/2017/07/APOSTILA_VL-2017_M%C3%93DULO-ESCRITA-CRIATIVA.pdf. Acesso em: 22 nov. 2019.

MAYERS, T. **One Simple Word: Form Creative Writing to Creative Writing Studies**. College English: National Council of Teachers of English, v. 71, n.3, p. 217-228, jan. 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Romancista como vocação**. São Paulo: Alfabeta, 2017.

OFICINA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA, 1985-, Porto Alegre. Porto Alegre, RS: Escola de Humanidades-PUCRS, 1985-. Ministrada por: Luiz Antonio de Assis Brasil. Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/oficina-de-criacao-literaria/#apresentacao>. Acesso em: 22 nov. 2019.

PROSE, F. **Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los**. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

QUEM tem Google não precisa de imaginação. Produção de Casa do Saber. Apresentação de Noemi Jaffe. [S. l.]: Casa do Saber, [2014]. Disponível em: <https://youtu.be/0XmnPoDSzGw>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SEXTON, A. **Master class in fiction writing**: techniques from Austen, Hemingway, and other greats. United States of America: McGraw-Hill Education. 2005.

THE NEW YORK WRITERS WORKSHOP MEMBERS. **The portable MFA in creative writing**: improve your craft with the core Essentials taught to MFA students. Ohio: Writer's Digest Books. 2006.

TOMLINSON, T. Introduction: The MFA vs. the Portable MFA. In: THE NEW YORK WRITERS WORKSHOP MEMBERS. **The portable MFA in creative writing**: improve your craft with the core Essentials taught to MFA students. Ohio: Writer's Digest Books. 2006.

UPPAL, Priscila. Both sides of the desk: experiencing creative writing lore as a student and as a professor. In: RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. **Can it really be taught??:** resisting lore in creative writing pedagogy. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, 2007.

Bibliografia de consulta

ALARCÓN, D. (editor). **The secret miracle**: the novelist handbook. New York: Holt Paperbacks, 2010.

ANDRÉ, A. **Devenir Écrivain**: Un peu beaucoup passionnément. Paris: Leduc. S, 2007.

BIASI, P.-M. **A genética dos textos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BORDINI, M. da G. (org.). **A liberdade de escrever**: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

BORGES, J.L. **El aprendizaje del escritor**. 2.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

BRANDE, D. **Becoming a writer**: the classic inspirational guide. 2 ed. Londres: McMillan, 1996.

CAMERON, J. **The artist's way**: a spiritual path to higher creativity. New York: Tarcher Perigee, 2016.

DILLARD, A. **The Writing Life**. New York: Harper Perennial. 1990.

DURAS, M. **Writing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GOLDSMITH, K. **Uncreative Writing**: Managing Language in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2011.

GUIBERT, R. **Former des écrivants**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAUSS, D. **Alone With All That Could Happen**: rethinking conventional wisdom about the craft of fiction writing. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2008.

Página | 124

KING, S. **Sobre a escrita**: a arte em memórias. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KOHAN, S.A. **Como escrever diálogos**: a arte de desenvolver o diálogo no romance e no conto. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017.

LUKEMAN, N. **The first five pages**: A writer's guide to staying out of the rejection pile. New York: Fireside, 2000.

MORLEY, D. **The Cambridge Introduction to Creative Writing**. New York: Cambridge University Press, 2007.

ORIOLO-BOYER, C.; BILOUS, D. (org). **Ateliers d'écriture littéraire**. Paris: Éditions Hermann, 2013.

SABATO, E. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, J.-P. **As palavras**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SMITH, P. **Devoção**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUZA, R.T. de. **Ética do escrever**: Kafka, Derrida e literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TRUBY, J. **The anatomy of story**: 22 steps to becoming a master storyteller. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

INTERFACING LITERARY THEORY AND CREATIVE WRITING: A STUDY

Abstract

The article explores a recent discussion in the literary field involving the possible points of contact between Creative Writing and Literary Theory, taking into account that the two disciplines belong to the same academic area. To further develop the arguments, this article is divided into five topics, which are as follows: An internal impulse; Reading; Guided reading; Literary workshops and institutional practice; Creative Writing as an academic discipline. Taking as a starting point the references of both literary scholars and Creative Writing teachers, as well as writers involved in literary workshops, it is possible to say that one of the answers, based on the confluence of the references studied, is to understand the text literary as a work in progress, not as a finished product, and, for that, the contributions from theory are not only useful, but necessary, establishing a productive dialogue between the two fields: an interface between Literary Theory and Creative Writing.

Keywords

Literary Theory. Creative Writing. Literary Workshop.

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 17/12/2020

Que horas eram?

Luiz Philip Gasparete⁵²
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O trabalho realiza uma comparação das interpretações feitas no ensaio “Machado Maxixe” por José Miguel Wisnik e no artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho” por Idelber Avelar a propósito dos contos “O machete” (1878) e “Um homem célebre” (1888), ambos de Machado de Assis. O artigo faz uma síntese das teses principais de cada um dos críticos e, em seguida, um cotejo de suas divergências. Depois, retomam-se os dados fornecidos por Luiz Felipe de Alencastro em “Vida privada e ordem privada no Império”, uma das principais fontes de Wisnik, para discutir algumas premissas contestáveis que comparecem nas duas leituras críticas. Ao fim, este texto analisa o modo como, invertendo a formulação de Roberto Schwarz a respeito das *ideias fora do lugar*, Wisnik postula um *lugar fora das ideias*. Defende-se que seria mais apropriado pensar em um *lugar à revelia das ideias* para descrever com maior precisão o que se passa no caso específico de “Um homem célebre”.

Palavras-chave

Ideias. Lugar. Música Popular. Machado de Assis. Escravidão.

⁵² Licenciado em Letras Português-Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pós-graduando em Teoria Psicanalítica: Clínica e Cultura (CES/JF). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

1 Considerações de José Miguel Wisnik

Em “Machado Maxixe”, Wisnik (2004) se debruça sobre dois contos de Machado de Assis para demonstrar como a abordagem da questão musical nos entrelagos ficcionais expõe, de forma cifrada, um testemunho a respeito da escravidão e da mestiçagem na sociedade brasileira. E como, de um ponto de vista mais imediato, as duas narrativas propiciam uma reconsideração sobre a tensão entre o erudito e o popular na obra do escritor. Se esta revisão suscitaria um questionamento mais apurado sobre a posição do autor em relação a debates à luz dos quais costuma ser relido, aquela indicação apontaria para um novo tipo de análise dialética dessa incontornável produção. Enquanto, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2012b) entrevê uma correlação entre certas dinâmicas sociais e a *volubilidade* como princípio formal do romance, aqui é uma criação tematizada pela ficção que melhor insinua um dado extraliterário. Numa espécie de correspondência de segundo grau, portanto, Wisnik (2004, p. 14) esboça uma “interpretação musical da História” baseada, não obstante, numa realização do campo da prosa.

Os dois contos que Wisnik (2004) discute são “O machete”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1878, e “Um homem célebre”, publicado na *Gazeta de notícias* em 1888 e incluído no livro *Várias histórias*, de 1896. A aproximação entre os textos se deve a um componente crucial que perpassa os enredos: a “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 15). Por sua vez, a diferença sublinhada pelo crítico e sustentada ao longo do ensaio é a de que, traduzido principalmente nos rumos dos respectivos protagonistas, o tratamento dado por cada uma das composições à mesma problemática é substancialmente diverso. Em linhas gerais, a primeira revelaria uma tendência ao melodramático, ao passo que a segunda seria marcada por uma perspectiva inequivocamente cômica. De modo que a permanência do assunto não esconderia notável inflexão no pensamento de Machado de Assis, antes a tornaria mais nítida.

“O machete” gira em torno da figura de Inácio Ramos, violoncelista abandonado por Carlotinha, que foge com Barbosa, especialista no instrumento que dá nome à história. Wisnik (2004, p. 18) defende que, organizados com forte carga sentimental, tais acontecimentos elementares anunciam uma “completa diferença de tom e valor”, já que a música erudita é afirmada em sua “superioridade moral, intelectual e

espiritual” no conto. A despeito disso, já se introduz aí a percepção do “poder esmagador da música de atrativo popular”, um fenômeno incipiente que, ao contrário do isolamento e da fragmentação do repertório mais culto, depende da “identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria” (WISNIK, 2004, p. 20). Responsável por opor os dois personagens da narrativa, tal cisão se faz sentir anteriormente na própria trajetória de Inácio Ramos, que prioriza a austeridade e a pureza do violoncelo em detrimento do virtuosismo da rabeca, “primeiro veículo de seus sentimentos de artista” e “simples meio de vida”, nas palavras do narrador.

Desse ângulo, um paradoxo decisivo singularizaria o texto. Voltada para um leitor com quem divide a premissa da “superioridade da cultura letrada”, a voz narrativa preconiza a autenticidade da arte elevada ao adotar uma “ironia de tipo sentimental”, cujo termo é o “desenlace patético” do enredo, típica “chave de ouro do melodrama” e convencional “apelo do dramalhão” (WISNIK, 2004, p. 21). Entretanto, esses dispositivos surgem como indício da incorporação de um objeto que, embora contemplado por sua suposta inautenticidade, ganha a aparência de mudança estética incontestável. Em última instância, a postura contraditória que estrutura o foco narrativo diria respeito simultaneamente a uma desconfiança crítica e a uma observação perspicaz do próprio Machado de Assis. Mais uma vez, os polos marcadamente qualificados dessa operação sobressaem de forma sugestiva na figura de Inácio Ramos, cuja “ligação com a música erudita é autêntica” e cuja “ligação com a popular é inautêntica”, na fórmula esboçada por Wisnik (2004, p. 23).

Com efeito, a reviravolta é drástica no caso de “Um homem célebre”. Sem conceder “um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita”, o protagonista Pestana mantém uma relação autêntica com a composição popular, mesmo que cercada de inautenticidade (WISNIK, 2004, p. 23). A esse movimento de reunião num só personagem dos termos antes categoricamente dissociados se soma o abandono do pressuposto da seriedade, se avaliados os procedimentos de condução e o julgamento dos eventos implícitos à narração. No esquema assumido por Wisnik (2004, p. 24), o pano de fundo para a alteração estilística em questão é uma reordenação das concepções de Machado de Assis, que engendra, nesta “segunda fase”, uma compreensão melhor acabada e presumivelmente enigmática sobre a querela da cultura. É isso que leva o crítico a realizar um deslocamento e a afirmar, a partir da trama ficcional, que a obra do escritor é acometida por um *complexo de Pestana*, já que ficaria sobremaneira notabilizada pelas antinomias e pelos mistérios insolúveis.

De fato, comparado ao embate que está no cerne de “O machete”, o drama pessoal encenado em “Um homem célebre” é exemplarmente intrincado. Apesar do interesse em produzir peças à imagem dos modelos europeus, Pestana compõe músicas dançantes e saltitantes (WISNIK, 2004, p. 14). Porém, o estorvo íntimo causado pelo descompasso entre o sucesso das realizações e o fracasso das aspirações é condicionado por uma propensão interna ao músico, por um “deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas” (WISNIK, 2004, p. 16). Desse modo, a predisposição inata corresponde a uma força *congênita e congenial*, no sentido de que se explica não só por determinada imposição do meio, mas também por um ímpeto espontâneo e original. Wisnik (2004, p. 23) resume essa inusitada conjunção com a ideia de que o piano de Pestana contém o machete e o violoncelo ou com a analogia de que o compositor seria “um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto”.

Contudo, o enredamento do conto de 1888 não se restringe a esses dados. Uma tese fundamental da reflexão de Wisnik (2004) é a de que a história trata, de uma maneira velada, da “emergência não nomeada do maxixe”. Formato europeu introduzido no país na década de 1840, a polca sofre na década de 1870 várias interferências rítmicas e passa por um processo de “africanização abasileirada”, o que culminará no surgimento de um novo ritmo, distinto pela síncope e sincrético em função da “mistura de música de escravos com dança de salão” (WISNIK, 2004, p. 25). A transformação em etapas se comprova pela multiplicidade de nomes, como as expressões polca-lundu ou polca-cateretê, empregados para caracterizar a inovadora manifestação antes da categorização de uma partitura impressa já em 1897 como maxixe, episódio que se estabeleceu como a primeira aparição oficial do termo. Os anos da lenta transição abarcam, como se vê, a época da escrita de “Um homem célebre” bem como de outras crônicas de Machado de Assis que tocam a matéria. A constatação desses eventos adiciona mais uma camada de sentido ao impasse de Pestana, cujas criações não se reduzem aos paradigmas correntes e importados.

Essa discussão se articula, por seu turno, com outro tópico evidentemente essencial para a interrogação da história nacional em função do conto. Wisnik (2004, p. 34) percebe como as “polcas amaxixadas falam de um recalçado – a música de escravos -, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição”. Tal afloramento à revelia das resistências na dimensão estética seria análogo à embaraçosa integração dos negros e mulatos no grupo das pessoas livres na

segunda metade do século XIX. Assim como a sincopação configura um desvio ao ritmo binário sem que ocorra uma dissolução completa da quadratura europeia como norma, a inclusão dos ex-escravos e seus descendentes no quadro social por vias legais é denegada pelas práticas vigentes no Império (WISNIK, 2004, p. 36). “Um homem célebre” dissimularia, assim, as duas controvérsias intimamente ligadas, uma do plano da cultura e outra do plano das estruturas da sociedade.

A associação entre forma musical e sequência histórica na meditação de Wisnik (2004) em torno de Machado de Assis depende, para ser mais precisa e menos arbitrária, daquela anterior entre circunstâncias nada banais do Oitocentos, de um lado, e o contexto de escrita dos textos e seus conteúdos, de outro. Para validar tal oportuna vinculação, o crítico seleciona algumas informações consideráveis. No ano de 1871, ocorrem a “estreia das polcas do Pestana”, em “Um homem célebre”, e também a promulgação da Lei do Ventre Livre, início de uma “desativação gradual da máquina escravista”, acordo eivado de ambiguidades e fonte de “feridas políticas profundas” (WISNIK, 2004, p. 53-55). 29 de junho de 1888 é a data da publicação do conto, “pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição” (WISNIK, 2004, p. 56). Entre outros listados no ensaio, os exemplos ilustram uma técnica de contraponto entre ficção e história que Wisnik (2004, p. 52) chama de “correlação sugestiva” e que se diferencia do teor mais abstrato de um método de metáforas e alegorias. Salvo engano, é por meio da reconstrução do procedimento sugestivo que “Machado Maxixe” busca tornar mais consistente o salto analítico certamente mais especulativo antes designado como correspondência de segundo grau.

2 Objeções de Idelber Avelar

No artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis”, Avelar (2011) apresenta suas contribuições à mesma esfera de motivos e se opõe a aspectos específicos apontados por Wisnik (2004). Embora mencione “Machado Maxixe” como ponto de partida de sua proposta, o pesquisador declara de saída que chega a conclusões que não coincidem exatamente com as do ensaio brevemente comentado acima. Em suma, argumenta-se que a “tensão entre a cultura erudita, a emergente cultura popular e a incipiente cultura de massas” presente em contos e crônicas, mesmo antes de “Um homem célebre”, faz da obra do escritor “a primeira reflexão literária sobre a música como cifra privilegiada da nacionalidade”.

Avelar (2011, p. 172) parte de uma anotação geral a propósito da representação da criação musical na produção de Machado de Assis. Seja o erudito “vitimado pela falta de capital cultural”, seja o popular “marginalizado do circuito de reconhecimento simbólico”, o músico não raro é descrito como um “ser precário”. Todavia, enquanto ao primeiro tipo resta a intuição do declínio de seu prestígio aristocrático, ao segundo tipo se oferece uma chance de legitimação via entrada num mundo dinâmico constituído pela “onipresença social da música popular”. Ainda que cercada de preconceitos, essa brecha seria reiteradamente assinalada nos textos do autor, que, aliás, também a experimentou em suas incursões pelo mundo oficioso das crônicas (AVELAR, 2011, p. 173). De tal modo que, não obstante eventuais variações de tom e estilo, a constatação percorreria as subseqüentes fases do artista e seria reafirmada como apropriada condição de seu próprio estabelecimento, o que deixaria traços permanentes nos enredos ficcionais.

Conforme Avelar (2011, p. 174), o contato mais direto com esses fenômenos urbanos massivos e com a indistinção entre arte musical e mercadoria se desdobra em uma série de crônicas que transitam por assuntos como as polcas, a remuneração dos músicos e as danças que acompanham os ritmos, com a característica sensualidade envolvida. Trata-se, portanto, de objetos que propiciam a Machado de Assis enxergar uma ponte entre vivências artesanais e realidades modernas e prever o que depois seria entendido como “indústria cultural”. Em paralelo, o material colhido nas práticas circundantes expõe a “emergência maldita, reprimida e libertadora do maxixe”, com a citada inserção da “polirritmia afro-brasileira” no binarismo inerente à sintaxe musical da polca (AVELAR, 2011, p. 177). A contrametricidade instituída pela síncope, inclusive, emerge nas linhas do autor dissimulada por termos insólitos como “saracotear”, “pulular” e “buliçosa” (AVELAR, 2011, p. 178). Na visão do crítico, justamente “O machete” consistiria em um registro especial feito pelo ficcionista com base nos ecos escutados e registrados pelo cronista.

Ao discorrer a respeito do texto de 1878, Avelar (2011, p. 179) ressalta um detalhe que sugere o teor de sua leitura: apesar de veiculado no *Jornal das Famílias*, o conto fala de música, adultério e dissolução de um núcleo familiar. Precisamente o feito “demasiado perturbador”, não a suposta “falta de perfeição”, explicaria o fato de o escrito não ser reunido em *Papéis avulsos* de 1882 e permanecer inédito em livros. O desprendimento relativo aos costumes recairia também na celeuma cultural, já que, ao contrapor um “músico erudito condenado à tristeza tropical” que unicamente copia os

mestres e o músico que improvisa livremente sobre composições próprias ou alheias, Machado de Assis endossa a promessa do “artista livre da angústia da autoria”, com a beleza e o encanto que a virada poderia acarretar (AVELAR, 2011, p. 182). Essa impressão, no entanto, não se institui no enredo somente com a entrada em cena de Barbosa, mas remete ao inicial perfil de Inácio Ramos como uma mentalidade já apartada da experiência, agarrada a uma concepção arcaica e incapaz de captar as nuances de seu tempo.

Nesse trecho, fica mais evidente a contestação de Avelar (2011, p. 183). Independente de subsistirem em Machado sinais de preconceito em relação ao popular e de certa nostalgia do capital cultural antes associado à erudição, “O machete” não deixaria de ser uma “grande parábola acerca da inépcia dessa arte de câmara”. Se de fato existem ali, o enaltecimento da cultura letrada bem como a presunção de sua superioridade incontestes seriam atravessados pela ironia, sobretudo se devidamente avaliada a construção dos personagens (AVELAR, 2011, p. 184). Dialética, dessa perspectiva, é a dinâmica entre esferas culturais projetada no texto, pois a hegemonia de uma representa a queda e a decadência da outra. Abdicando de um binarismo simplista segundo o qual a inautenticidade despontaria como alternativa imperiosa, o conto realizaria, efetivamente, o registro de uma transição e sinalizaria uma “redefinição da autenticidade” (AVELAR, 2011, p. 186).

A fim de validar a sua hipótese, o crítico recorre às peculiaridades de personalidade e de atuação das figuras em meio à estrutura melodramática. De acordo com Avelar (2011, p. 184), o melodrama não é um “gênero necessariamente conservador e conformista”, dado que a “incorporação não problemática à ordem social” não impede o desencadeamento de “efeitos perturbadores e subversivos”. Subversão do modelo se observa, por exemplo, na aplicação da fórmula do enlouquecimento ao herói masculino, protagonista feminizado que é “derrotado pelas circunstâncias” e traído pela esposa (AVELAR, 2011, p. 183). Somado a isso, opta-se por um narrador que emprega o discurso indireto livre para se aproximar do prisma da vítima, “esta sendo já não propriamente um vilão”. Em síntese, rasuras expressivas assim atestariam como pode soar equivocada a atribuição dos convencionais valores da tipologia textual ao esquema engendrado por Machado de Assis.

3 Cotejo de perspectivas

Aceita a recapitulação dos argumentos dos dois comentadores, é viável dizer de início que não parece haver um adequado acordo sobre as bases em que se procurou travar o debate ou sobre a relevância dos termos em que recai a discórdia. Avelar (2011, p. 171) anuncia de maneira categórica que alcança conclusões que não coincidem com as de Wisnik (2004), como se pretendesse refutar algumas das teses cruciais de “Machado Maxixe”. Entretanto, o que se verifica é uma divergência em torno da leitura de “O machete” ou, mais precisamente, em torno de como se dá a manipulação do arranjo melodramático e do que esse manejo revela sobre o entendimento mantido até a década de 1870 por Machado a respeito da música popular. Claro que essa é uma etapa importante da elaboração das ideias no ensaio rebatido, mas está longe de ser uma proposição conclusiva.

Isso se liga, naturalmente, a uma discrepância entre os objetos literários privilegiados em cada uma das análises. Como já o título instaura, “Machado Maxixe” elege como objetivo primordial a tentativa de divisar na prosa de Machado de Assis indicações furtivas sobre o aparecimento do maxixe, ideia nunca atacada diretamente pelo escritor. Na lógica de Wisnik (2004), a escolha direciona o foco para uma investigação mais demorada sobre “Um homem célebre”, conto em que um músico compõe polcas notáveis e sensivelmente diferentes das que se espriavam pelos salões. A genialidade de Pestana e sua singularidade em relação a uma tipologia que se tornava hegemônica corresponderiam às graduais mutações que culminariam na sincopação do maxixe. Por outro lado, a ponderação de Avelar (2011) prioriza a antevisão do autor a propósito da eclosão de uma cultura popular que levaria ao declínio da notoriedade e da preponderância da arte erudita. Por essa via, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” estuda os preliminares registros do embate dialético entre formatos e instrumentos que poderiam ser associados a cada um dos polos dessa operação. Decerto, a cisão entre personagens e meios de expressão desenvolvida por “O machete” se enquadra melhor nessa inquirição, o que ajuda a esclarecer o fato de que o conto de 1888 seja parcamente analisado no segundo artigo, sendo utilizado mais como elemento de comparação.

Aparentemente triviais, os desencontros se ancoram em outro mais grave, relativo aos tópicos sociais mobilizados. “Machado Maxixe” opta por sublinhar a contundência de Machado de Assis em função das revelações oferecidas por seus textos em torno de assuntos tidos como fundamentais para a compreensão da história nacional: a mestiçagem, a abolição tardia da escravidão, o convívio entre anseio de modernidade e escravismo cotidiano, etc. Consequentemente, Wisnik (2004) reserva um lugar de

destaque em suas conjecturas à explicação de como “Um homem célebre” não só tematiza uma forma estética que possui correlações com os entraves ao pleno abandono da ordem escravista, como sugere ligações entre as criações de Pestana e a questão étnica, que aparece na narrativa como pormenor. Em contrapartida, como já repetido, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” enfoca a emergência de um renovado sistema cultural em que a aporia entre erudição e manifestações urbanas massificadas expõe as contingências enfrentadas por elites coloniais e pós-coloniais. Avelar (2011) ressalta a polirritmia das novas matrizes que remete às influências africanas, mas o ponto de fuga da demarcação é a metamorfose do mercado de bens culturais. Recorrendo a um esquematismo de resto indesejável, ao passo que Wisnik (2004) parte do objeto musical para chegar aos impasses da organização escravocrata, Avelar (2011) assinala os traços oriundos desse estado de coisas no novo espaço configurado pela música.

Dissensos à parte, os dois críticos parecem compartilhar uma premissa metodológica e conceitual que perpassa os artigos. O primeiro alegando um gradativo afastamento da aversão à cultura popular em nome de um tratamento mais irônico, o segundo proclamando um perene interesse pela arte de irradiação horizontal, ambos os pesquisadores vinculam integralmente as opções estilísticas descritas ao posicionamento pessoal de Machado de Assis. Isto é: uma adesão sem restrições ao modelo melodramático implicaria um conservadorismo do autor na ocasião; uma deformação do melodrama equivaleria a um progressismo patente desde “O machete”. Sequer se aventa a possibilidade de uma aderência jocosa e debochada a um paradigma ou de uma distorção involuntária do padrão, o que, é verdade, seria mais difícil de perceber e demonstrar. Com efeito, o juízo do escritor e a sua trajetória como intelectual adquirem flagrante primazia no exame das evidências textuais.

Chama a atenção, nesse sentido, a ausência de indagações quanto a outros eventuais fatores que se interpõem entre a produção dos dois contos e que influenciam as disparidades apontadas. Um questionamento fulcral para a discussão se reporta ao palco da experiência histórica e ao quadro que a ficção traduz, ao invés de se concentrar nos aspectos narrativos ou autorais exclusivamente. Em poucas palavras, a inflexão entre os textos de Machado de Assis estaria condicionada também por uma virada social drástica que se consolida num intervalo de poucos anos ou até por um interesse do escritor de retratar panoramas contrastantes. Desse ângulo, apesar de muito próximos numa mirada estritamente temporal, “O machete” e “O homem célebre” se sujeitariam a referentes bem distintos. É comprovada a preocupação de Wisnik (2004) e Avelar (2011) em enfatizar

os acontecimentos que avultam no século XIX a partir de 1850 e que circunscrevem os trechos ficcionais, como a Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea. Todavia, prevalecem nas duas interpretações a feição progressiva dos eventos, a despeito das denegações e reações de setores da sociedade, e a convicção de que o autor reproduz exatamente esse enclive, com acertos ou equívocos. Como se somente a um processo do último quartel do Oitocentos, a disseminação continuada do popular e de sua ostensiva africanização, respondesse, com otimismo ou pessimismo, o intelectual.

Além das sintomáticas exposições da tensão entre cultura erudita e cultura popular, separadas em diferentes personagens em “O machete” e reunidas em um só personagem em “Um homem célebre”, outros índices dos contos apontam para conjunturas desiguais. Muito provavelmente, o principal desses sinais são os instrumentos posicionados em primeiro plano nas tramas. No conto de 1878, o violoncelo e o machete exprimem a incompatibilidade entre as figuras e entre os componentes do cenário cultural explorado. Já no de 1888, como um altar na casa de Pestana e uma presença frequente nas casas em que acontecem os saraus, “o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema” (WISNIK, 2004, p. 41). Evoque-se, aliás, uma cena do primeiro texto citada pelos dois críticos, aquela em que Inácio Ramos, tentando adivinhar o instrumento cuja técnica Barbosa domina, arrisca: “Talvez piano...”. Nessa única ocorrência do nome do objeto, a dúvida que paira sobre a suposição não deixa de insinuar a ainda restrita difusão do dispositivo, além da óbvia desconfiança em relação ao interlocutor. Há, portanto, uma dessemelhança nas ambientações, já que em uma o equipamento musical tem figuração lateral, enquanto na outra é alçado ao posto de ativo participante nos cenários e de desencadeador basilar do enredo.

4 O tempo das ideias

Para sustentar essa versão, vale retomar contextualizações feitas pelos pesquisadores nos artigos debatidos. Avelar (2011, p. 179) lembra que a introdução do “vocábulo machete como designação de um instrumento musical” remonta ao ano de 1716. Então, já no século XVIII, o primórdio do cavaquinho, com suas “quatro ou cinco cordas duplas e dedilháveis” (HOUAISS apud AVELAR, 2011, p. 180), trazia a marca de uma cultura boêmia e dava testemunho de uma prática singular, “as rodas de chorões”. Por outro lado, Wisnik (2004, p. 41) recorda como a entrada em larga escala do piano em território nacional se dá a partir da “fase econômica que se inicia em 1850”, com o fim

do tráfico negreiro e com a imigração modernizante dos novos europeus. O objeto se torna uma “mercadoria-fetichê” desejada pelos lares patriarcais como símbolo de prestígio, o que estimula a criação de uma zona de sociabilidade no espaço privado em função da inclusão de um móvel aristocrático em meio ao mobiliário doméstico. Assim como em “Um homem célebre” os eventos são precisamente datados, a irrupção do piano no cenário urbano brasileiro acompanha uma sequência de datas e circunstâncias bastante específicas.

A fonte que Wisnik (2004) utiliza para embasar essa reconstrução é “Vida privada e ordem privada no Império”, do historiador Luiz Felipe de Alencastro (2019). Esse artigo traz contribuições que não foram inteiramente trabalhadas pelo crítico e que permitem repensar alguns postulados de “Machado Maxixe” e de “Entre o violoncelo e o cavaquinho”. Embora voltado para instâncias mais íntimas, o historiador resume alguns dados e fenômenos da arena pública que provocam rupturas no curso do século XIX. A partir dos marcos normalmente listados, Alencastro (2019) distingue efeitos contraditórios e heterogêneos, que levam a vários tipos de reordenação do período.

Alencastro (2018, p. 12) adota como ponto de partida da revisão a transferência da corte para a América Portuguesa, o que significou o deslocamento não só da família real e do governo da Metrópole, como também de “boa parte do aparato administrativo português”. A esse “empuxo burocrático” se somou a ida para o Rio de Janeiro de colonos e administradores antes instalados em outras colônias, como Angola e Moçambique. Nova sede das autoridades de além-mar, a região se tornou o “único refúgio da legalidade monárquica no Novo Mundo”, atraindo ainda moradores de regiões vizinhas, por um lado, e um “número crescente de escravos”, por outro (ALENCASTRO, 2019, p. 13). Nesse momento, a porcentagem de cativos no município chega a 46%. As consequências mais amplas dessa modificação são o ressurgimento da agricultura de exportação, do comércio marítimo e de atividades litorâneas. O retorno das trocas de cabotagem representa, dessa perspectiva, o término de uma dinâmica antes alcançada com a centralidade da produção mineira (ALENCASTRO, 2019, p. 14).

Esse horizonte é que leva o historiador a dizer que a “Independência traz a autonomia política a um território esgarçado pelo deslizamento do comércio terrestre interiorano para as zonas costeiras”. Paralelamente, trava-se o debate a propósito do “escopo do governo central”, que limitava o “poder exercido por autoridades locais eleitas pelos proprietários rurais”. Tal contenda ganha contornos significativos quando incide sobre os escravos, uma propriedade particular avalizada pela ordem pública

(ALENCASTRO, 2019, p. 15). Com seu desígnio centralizador, a política imperial assume a tarefa de reconstruir a escravidão no “quadro do direito moderno”, a qual deixa de ser somente uma herança colonial para se mostrar como um compromisso projetado sobre o futuro do país independente (ALENCASTRO, 2019, p. 16). Conforme Alencastro (2019, p. 21), tais elementos estarão na base das contradições imperiais que definiriam o Segundo Reinado, quando a “corte madrasta”, na expressão cunhada por detratores, procurava assegurar sua soberania.

Nesse estágio, afora a deflagração e mediação de conflitos, o regime monárquico forja um “padrão de comportamento” que se alastra pelo país moldando a sociabilidade a partir da “capital política, econômica e cultural” em que se transformou o Rio de Janeiro. Na ocasião da proibição do tráfico em 1850, o núcleo fluminense agregava “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império Romano” e incorporava a feição de cidade “quase negra”, “meio africana” (ALENCASTRO, 2019, p. 23). Os costumes irradiados estavam profundamente determinados, dessa maneira, pela mudança radical da composição étnica da população que se iniciava, em decorrência do intenso fluxo de lusitanos e europeus em geral (ALENCASTRO, 2019, p. 26). Seguindo a inserção do porto do Rio no comércio externo norte-americano, o trânsito facilitado com os ingleses e o aumento do francesismo das elites brasileiras, o acréscimo na chegada de importados dá uma aparência de adequação ao tempo da modernidade europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 32). É considerável o inventário feito por Alencastro (2019) a respeito de transfigurações geradas pela cessação do trato: a ampliação na quantidade de amas de leite brancas; a elevação da quantia de prostitutas estrangeiras; a dilatação do contrabando regional de cativos; a multiplicação das exortações em nome da melhoria dos cuidados médicos com os escravizados, dada a redução da oferta; e a acentuação dos atos de resistência encabeçados, inclusive, por escravos ladinos.

É esse também o contexto do incremento da compra de pianos, antes restritos a poucos sobrados e desconhecidos em vários locais e em diferentes estratos da sociedade. Sujeito a menos reparos e transportado com mais facilidade em função das inovações da tecnologia industrial, o instrumento chegava com intensidade cada vez maior aos trópicos e respondia à “explosão da demanda de mercadorias inertes no Império” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). À diferença de outros dispositivos musicais, o produto não podia ser copiado por artesãos daqui e adquiria aura de sofisticação. Aliado a esse valor agregado, a venda do objeto recebia um significado complementar, já que servia de

frete para os navios estrangeiros e drenava para “a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro” (ALENCASTRO, 2019, p. 37). Alencastro (2019, p. 38) menciona ilustrativamente, aliás, o apelido dado em 1856 por Araújo Porto Alegre ao Rio de Janeiro: “a cidade dos pianos”.

É imprescindível notar que o instrumento em questão só encontra uma proliferação substantiva no exato ciclo em que o contingente de escravizados negros no Rio de Janeiro começa a diminuir definitivamente. Com efeito, isso se dá imediatamente após longa etapa em que a “onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). A rabeça e o violão, dispositivos europeus que dominaram o panorama musical até meados do século XIX, já se pautavam pelas cadências oriundas das matrizes africanas, provavelmente desde o século anterior. Somente o piano, durante um curto intervalo depois de sua disseminação, consegue se manter vinculado à sua procedência europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 35). Ao que parece, a fratura desse breve isolamento ocorre na década de 1870 com a contundente sincopação das polcas, curiosamente enquanto a parcela de africanos na corte se reduzia a “menos de 1% do total de habitantes”⁵³ (ALENCASTRO, 2019, p. 26).

Identificam-se, logo, três fases na organização da esfera cultural, que se relacionam de modo heterodoxo com as eventualidades do âmbito social. Na primeira delas, até 1850, a absoluta africanização da música popular replica a conservação do volumoso tráfico que dava sustentação à ordem escravista, redirecionado para as faixas atlânticas e, sobretudo, para a nova sede da corte. Na segunda, que se inicia em 1850 e se desintegra dos anos 1870 em diante, os arranjos europeus eruditos se instituem impositivamente consoante o predomínio do piano e o projeto de modernização artificial. Na terceira, que *grosso modo* se instaura na década de 1870, a eclosão irrefreável da síncope na quadratura binária do instrumento que sintetizava o plano de padronização étnica contradiz a interrupção do fluxo de mão de obra que mantinha o escravismo americano e contrasta com o encolhimento brusco do grupo de pessoas oriundas da África no Rio de Janeiro. Aí reside, provavelmente, a singularidade do maxixe, pois a síncope

⁵³ Note-se o destaque que Alencastro (2019, p. 26) dá ao fato de que essa redução artificial do contingente de africanos, não de escravizados ou negros em geral, diz respeito somente à população da corte, não ao Brasil ou a outras províncias: “Mas a composição étnica e social do município alterou-se de maneira radical: o número de portugueses dobrou, subindo de um décimo para um quinto da população. Paralelamente, caíam as percentagens referentes aos escravos. Quanto aos africanos, seu número sofre uma grande redução e corresponde, em 1872, a menos de um 1% do total de habitantes. Em compensação, a vizinha província fluminense aparece como unidade do Império que conta com a maior proporção de escravos africanos.”

que o define surge como resposta a um tencionado apagamento via linguagem culta, não como simples efeito nas formas massivas de uma realidade onipresente.

Salvo engano, são essas sutilezas que Alencastro (2019) tem em mente quando se apropria da célebre formulação de Roberto Schwarz sobre as “ideias fora do lugar”. O trecho em que a adaptação se verifica é o seguinte: “E Machado de Assis compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar *fora do lugar*” (ALENCASTRO, 2019, p. 38, grifo meu). A expressão adquire, no texto do historiador, uma precisão temporal que talvez não fosse o alvo do crítico literário⁵⁴. Aqui, substituída pelo nome do instrumento, *ideia* corresponde aos valores importados num período restrito e impostos como tática para dissimular a evidência acachapante da escravidão pregressa a ser, todavia, perenizada. Por sua vez, *lugar* equivale à estrutura colonial cujos componentes, ainda que preservados, deviam ser disfarçados principalmente a partir do Segundo Reinado e da proibição do tráfico. Constata-se como esta noção assume um grau de abstração por não se referir ao espaço concreto e coevo à importação das convenções, mas a uma conjuntura anterior que era remodelada, por exemplo, com a citada retirada dos africanos do espaço urbano mais proeminente.

Tais detalhes propiciam que Wisnik (2004) acentue essa concepção ao tratar o *lugar* como um vestígio do quadro social que melhor sobressai sublimado na qualidade de elemento estético. De acordo com o pesquisador, a composição amaxixada de Pestana dá sinal de um “núcleo inconsciente irreprímível” ligado à experiência recalçada da escravidão (WISNIK, 2004, p. 54). Assim, os “deslocamentos mínimos e incisivos” da sincopação valeriam como *lugar fora das ideias*. Não tanto a coerente inversão dos substantivos, o que chama a atenção na conversão do enunciado é o emprego do advérbio, porque não assimila perfeitamente a dinâmica em análise. A novidade do processo dos anos 1870 é que, com toda a ambiguidade possível, o sinal de africanidade se projeta justamente em meio e contra as resistências do padrão rítmico tocado no instrumento que se consolida com a suspensão do tráfico de cativos e que condensa o plano de extirpar a influência desses escravizados. Nesse caso, não seria ilícito postular a presença de um *lugar à revelia das ideias*.

⁵⁴ Convém lembrar a amplidão que Schwarz (2012a, p. 165) dá ao conceito no esclarecimento de “Por que ‘ideias fora do lugar’?”. Para ficar em uma só passagem exemplificadora: “Ideias funcionam diferentemente segundo as circunstâncias. Mesmo aquelas que parecem mais deslocadas, não deixam de estar no lugar segundo outro ponto de vista. Digamos então que o título, no caso, pretendeu registrar uma sensação das mais difundidas no país e talvez no continente – a sensação de que nossas ideias, em particular as adiantadas, não correspondem à realidade local [...]”

Dando maior peso à justeza do advérbio e ao caráter descritivo da sentença, *lugar fora das ideias* se aplicaria relativamente bem ao que se passa, na verdade, em “O machete”. A dissociação categórica entre o erudito e a matriz europeia, de um lado, e o popular e a matriz africana, de outro, remetem a uma reveladora exterioridade do *lugar* em relação às *ideias*, termos aqui já levemente distanciados do sentido dado por Alencastro (2019). O fato é que, admitido o panorama acima, essa situação se assemelha mais às condições anteriores a 1850, do que às circunstâncias posteriores a 1870 ou ao enclave criado pela moda que circunscreveu a primazia do piano e dos arranjos europeus. A escolha dos instrumentos que aparecem na trama reforça a impressão de que o conto, mesmo que publicado em 1878, retrata as linhas de força de um cenário cultural que se estende do Setecentos até meados do Oitocentos. Se esse raciocínio estiver correto, diferencia-se o pano de fundo mobilizado por “O machete” e aquele mobilizado por “Um homem célebre”, tornando mais problemática a avaliação do julgamento de Machado de Assis com base unicamente no procedimento narrativo engendrado.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de Alencastro. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando (org.). **História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 12-72.

AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 171-188, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: _____. **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 165-172.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012b.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. **Teresa**, São Paulo, n. 4/5, p. 13-79, 2004.

WHAT TIME WAS IT?

Abstract

Página | 141

The work compares the interpretations made in the essay “Machado Maxixe” by José Miguel Wisnik and in the article “Entre o violoncelo e o cavaquinho” by Idelber Avelar about the short stories “O machete” (1878) and “Um homem célebre” (1888), both by Machado de Assis. The article summarizes the main theses of each critic and confronts their divergences. Then, the paper return to the informations provided by Luiz Felipe de Alencastro in “Vida privada e ordem privada no Império”, one of Wisnik's main sources, to discuss some contestable premises that appear in the two critical readings. In the end, this text analyzes the way, reversing Roberto Schwarz's formulation *ideias fora do lugar*, Wisnik postulates the formulation *lugar fora das ideias*. The work defends that it would be more appropriate to use the formulation *lugar à revelia das ideias* in order to describe with greater precision what happens in the specific case of “Um homem célebre”.

Keywords

Ideas. Place. Popular Music. Machado de Assis. Slavery.

Recebido em: 16/04/2021

Aprovado em: 11/09/2021

Trilhando a fuga do ego: a estetização do luto no conto Kino, de Haruki Murakami

Pétrus David Sousa Patricio⁵⁵
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Edson Soares Martins⁵⁶
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Resumo

O presente trabalho pretende, a partir do entendimento do processo de *mimesis*, analisar como o conto Kino (2015), do autor japonês Haruki Murakami, é capaz de estetizar o estado mental do luto. Em um primeiro momento, busca-se fazer o percurso do processo de mimetização, proposto por Paul Ricœur (1994), e entender como um autor é capaz de apreender um evento do campo da vida e transportá-lo para o campo estético. Em seguida, a literatura contemporânea japonesa é introduzida e situada no âmbito social, para que se possa entender como ela reproduz uma angústia identitária coletiva. No terceiro momento do trabalho, o conto Kino, presente na coletânea *Homens sem mulheres*, é analisado. A relação dialógica bakhtiniana é a ligação teórico-metodológica entre as seções anteriores e a análise propriamente dita. Nesta, utilizam-se estudos propostos por Freud e Bachelard, para que se possa entender como o luto é elaborado numa narrativa que empreende tanto uma fuga física quanto uma fuga mental. Dessa forma, conclui-se que Murakami, utilizando um conjunto de elementos narrativos, toma o sistema literário do qual faz parte como um mecanismo para a análise de um mal-estar que se inicia no âmbito social e se finda no individual.

Palavras-chave

Mimesis. Literatura contemporânea japonesa. Luto. Kino. Haruki Murakami.

⁵⁵ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Graduado em Letras, com licenciatura dupla em Língua Inglesa e suas Literaturas, pela Universidade Regional do Cariri (URCA), membro do Núcleo de Estudo de Teoria Linguística e Literatura (NETLLI). Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura inglesa e norte-americana, com enfoque nas produções dos gêneros de terror e ficção científica, intermedialidade (observando as relações entre literatura, cinema e televisão), a partir de abordagens psicanalíticas e bakhtinianas.

⁵⁶ Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES.

Considerações iniciais sobre o fazer mimético ricœuriano

Ao elaborar, na *Poética* (2017), um pensamento inverso ao de seu mestre, Aristóteles reestabelece o conceito de *mimesis* como uma forma humana privilegiada para o aprendizado. Enquanto Platão se debruçava sobre *o que* deveria ser representado nas artes, Aristóteles pensou *como* determinado objeto ou ação humana deveria ser representado. Apesar das afinidades sociopolíticas dos filósofos se manterem até certo ponto (principalmente no tocante da apreensão humana a respeito do caráter de dado objeto), a poética aristotélica pensa a *mimesis* a partir do trato do objeto a ser representado, intermediado pela materialidade linguística: o uso da linguagem, o ritmo, o tom, a trama e a finalidade estética da obra. Até mesmo os critérios utilizados por Aristóteles para diferenciar as artes miméticas (*meios* de imitação, *objetos* a serem imitados e *maneiras* de imitação) tratam dos processos de representação.

Conversando de forma harmoniosa com o conceito de representação mimética encontrado na poética aristotélica, encontramos um aparato metodológico eficiente para a proposta deste trabalho em Paul Ricœur e seu modelo triádico de *mimesis*, além de sua elaboração sobre o conceito de *mýthos*. Ricœur (1994) chama de *mýthos* o processo de composição da narrativa. Ao apontar que a poética de Aristóteles utiliza o termo *mimesis* de forma englobante, o filósofo francês admite que as duas instâncias (*mýthos* e *mimesis*) são indissociáveis. Para Ricœur (1994), *mimesis* não é a mera cópia da realidade transposta para uma narrativa. A relação consonante entre a *práxis* humana e o *mýthos*, a partir do agenciamento dos fatos em um sistema, faz com que a *mimesis* ultrapasse o sentido de cópia e possa ser entendida como uma imitação criadora. Ricœur propõe que esse processo de tessitura (só) termina no leitor. Observando esses pontos e dialogando de forma a aprofundar o pensamento aristotélico, Ricœur (1994), em seu modelo trípole, propõe uma divisão do “fazer *mimesis*” a partir das operações de *produção*, *construção (configuração)* e *dinamismo*, que corresponderiam, respectivamente, às instâncias das *Mimesis I, II e III*.

A primeira delas, a *Mimesis I*, pode ser entendida como a fase de pré-compreensão do campo da *práxis* (RICŒUR, 1994). No ato artístico, é o autor-criador que destaca aspectos do plano da vida e os reorganiza de uma nova forma. Esse exercício é feito a partir da posição axiológica desempenhada por essa figura, frente a uma realidade ou evento vivido. Essa etapa do processo é diretamente ligada à *Mimesis II*, já que é a

partir dessa posição valorativa que a ação humana é mediada e convertida em linguagem. O autor-criador assume uma atitude refratante, no sentido de que reordena esteticamente os eventos da vida (FARACO, 2011).

Para imitar uma ação humana, é necessário, antes de tudo, compreender tal ação. Essa *compreensão prática*, como Ricœur a chama, deve estar ligada à capacidade do narrador e sua audiência de reconhecerem, no produto final, as fontes simbólicas utilizadas pelo autor (RICŒUR, 1994). A instância da *Mimesis I* ainda é constituída por mediações simbólicas dependentes de normas culturais, as quais regulam o mundo externo que serão reconfiguradas na obra. Em nosso *corpus* primário, o conto Kino, de Haruki Murakami, a ação construída se desenrola de forma que o leitor seja capaz de identificar, na figura que assombra o protagonista nas páginas finais, e em alguns dos elementos prévios, uma “imitação extrapolada” que representa um estado mental comum entre humanos.

Como dito acima, o processo de *Mimesis I* está intrinsecamente ligado ao de *Mimesis II*, este último referindo-se ao momento intermediário e mediador entre a pré-compreensão do mundo prático (*Mimesis I*) e a pós-compreensão da representação pelo leitor (*Mimesis III*). É nesse processo intermediário que a composição da narrativa no campo textual acontece:

É esse aspecto que, em última instância, constitui a função mediadora da intriga. Já o antecipamos na seção anterior, ao dizer que a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático para o sintagmático constitui a própria transição de *mimesis I* para *mimesis II*. (RICŒUR, 1994, p. 115, grifo do autor)

A *Mimesis II* se torna fase mediadora por três motivos. Um deles é a mediação entre os eventos individuais e a história tida como um todo. O que antes era tido como eventos singulares, passa a servir na constituição do *mýthos*. A composição do *mýthos* faz, portanto, emergir uma configuração daquilo que se poderia ver como simples sucessão de fatos (RICŒUR, 1994). A *Mimesis II* promove, além disso, o ordenamento sintagmático de elementos heterogêneos (agentes, intenções, circunstâncias, ritmo, reviravoltas, etc.), selecionados de um quadro paradigmático, em função da *semântica da ação*. Um outro elemento envolvido nessa mediação é o caráter temporal da ação humana a ser imitada, dividido em cronológico (sucessão de eventos configurados a partir da cronologia irreversível, humana e natural) e poético (extrapolação da linearidade natural, encadeando os eventos de forma a privilegiar o *mýthos*) (RICŒUR, 1994).

A composição mimética, para Ricœur, desemboca num estágio final pleno a partir da interpretação e reconfiguração realizadas pelo leitor: a *Mimesis III* (RICŒUR, 1994). O caminho que o processo de *mimesis* percorre remete a uma espiral (não abandonada de toda a ideia de circularidade), em que há um encadeamento progressivo entre as operações miméticas, interseccionado pela configuração poética do campo da vida. É pela linguagem que o leitor é capaz de retomar o mundo pré-compreendido e configurado pelo processo narrativo. É pela *Mimesis III* que o leitor é capaz de (se) identificar e sobre-significar a *práxis* humana composta na transição de *Mimesis II* para *Mimesis III* (RICŒUR, 1994).

Permitimo-nos uma rápida digressão, tendo em vista a importância de apresentar e elaborar um conceito que será recorrente e que nos servirá como base ao longo de toda a análise do conto: o elemento fantástico na literatura japonesa.

O fantástico na literatura japonesa contemporânea

No primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, quando apresenta seu conceito de tríplice *mimesis* e se detém ao estudo da *Mimesis I*, Ricœur propõe um debate sobre os recursos simbólicos do campo prático da ação mimetizada. Apontamos, anteriormente, que para haver uma mimetização da ação humana é preciso, primeiramente, compreendê-la. Sendo assim, é necessário que compreendamos as normas culturais nas quais os recursos simbólicos das diversas ações humanas estão inseridos. Nas palavras de Ricœur (1994), um sistema simbólico oferece um “contexto de descrições”.

É o ato de pré-compreender o objeto ou a ação referenciada, dentro de um determinado contexto, que faz com que as diferentes formas composicionais, estilos e agenciamentos de fatos ficcionais sejam construídos. No ato artístico, os incidentes isolados do plano da vida “[...] são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada” (FARACO, 2011, p. 23). O autor-criador realiza a transposição do plano de valores do seu mundo para o plano de valores de um novo mundo, concretizado no objeto estético.

Na literatura japonesa contemporânea, a percepção dos autores sobre o Japão parece ser permeada de sentimentos dúbios. Chilton (2009) aponta que, a partir da Restauração Meiji⁵⁷ e do intenso crescimento industrial do país, parte da população

⁵⁷ Para um estudo detalhado do período, recomendamos a leitura de BEASLEY, William. *The Meiji Restoration*. Stanford University Press, 1972.

japonesa se sentia preocupada que sua nação se tornasse uma terra ocidentalizada. Harry Harootunian (2000), por sua vez, aponta que a influência ocidental na sociedade japonesa foi desde a inserção de novas palavras, até o estilo de vida da população, promovido por revistas e jornais. Se, por um lado, autores como Sakutarō Hagiwara afirmavam preferir o conforto do estilo de vida ocidental, uma parcela de críticos apontava a superficialidade dessa modernização. Segundo Harootunian (2000), as pequenas cidades e vilarejos da zona rural foram deixados de lado pelo crescente processo de industrialização das cidades, mesmo que fosse esperado que eles mantivessem girando as engrenagens do capitalismo.

Em que situação se enquadra a prosa de Haruki Murakami nessa percepção de nação japonesa ocidentalizada? Frutos de uma geração em que os movimentos políticos foram substituídos por anúncios de novos produtores domésticos, Murakami e seus contemporâneos apenas sentiram os ecos dos esforços e lutas das gerações anteriores (STRECHER, 1999). Ao criticar os primeiros trabalhos de Murakami, Ōe Kenzaburo (1995) é incisivo ao dizer que este pertence a uma geração não engajada politicamente, relegada a viver uma subcultura adolescente e imatura, que preza pela cultura de massa. A crítica de Kenzaburo é fundamental para se entender que é dessa crise identitária experienciada pelos autores japoneses contemporâneos que a literatura fantástica (e a de ficção científica) surge como uma forma de contradiscurso.

Susan Napier (1996) assemelha o uso de elementos fantásticos na literatura japonesa ao seu uso na literatura latino-americana. Para a autora, tais estruturações (latino-americanas e japonesas) produzem efeitos arquetípicos ao expressarem as tragédias de suas sociedades. No entanto, a autora entende que essas “tragédias” são juízos de valores utilizados pelos escritores ao comporem suas narrativas. Napier explica que na literatura japonesa, principalmente a produzida após a Segunda Guerra Mundial, as angústias da nação traduziriam a questão de como é viver num Japão extremamente industrializado e influenciado pela cultura ocidental, supertecnológico e populoso.

A literatura japonesa, assim como sua contraparte europeia durante a ficção gótica, utiliza elementos extraordinários a fim de explorar os dois lados possíveis da modernidade. De um lado, ela é tratada a partir de valores positivos, como na imagem de uma locomotiva que se transforma em um trem para as estrelas (NAPIER, 1996). Por outro lado, e mais comum de se encontrar, os elementos fantásticos revelam os problemas e o lado obscuro da modernidade, por exemplo, a tecnologia fora de controle (que acaba se mesclando à anatomia humana) nas narrativas *cyberpunk*. Em um mundo que prefere noções de velocidade e tecnologia, em detrimento da tradição (NAPIER, 1996), a única

opção viável para as personagens é fugir. Na busca por um porto seguro que as abrigue da desordem do mundo moderno, essas personagens, juntamente com o leitor, são levadas a questionar as próprias ideias de progresso e a necessidade dessa fuga.

Se a literatura contemporânea japonesa, principalmente a que faz uso de elementos fantásticos, tem o intuito de buscar a identidade de um povo (muitas vezes, construindo a jornada de um indivíduo tipificado, representando as angústias sociais de uma nação), a literatura de Murakami, em específico, segundo Stretcher (1999), não seguiria a mesma agenda política que as produções literárias latino-americanas. Segundo o autor, a prosa de Murakami busca uma alta individualização do sujeito, rejeitando as investidas do poderio colonial na identidade nacional. O argumento de Stretcher é falho do ponto de vista da constituição de uma subjetividade, ao ignorar o papel do Outro na construção do Ego. É na relação com o entorno que o Eu é constituído, já que é no campo do social que se inscreve o individual: o Outro compõe o espaço na forma de um objeto a ser duplicado ou antagonizado.

Entendendo essa instância do Outro como as instituições que formam a sociedade (família, escola, igreja, Estado), observamos que é por meio dessa relação que o Ego é construído, limitado ou destruído. Esse pensamento é importante para refutar a ideia de Stretcher: por mais que a prosa de Murakami busque uma “alta individualização do sujeito”, esse sujeito continua sendo produto das relações com o mundo ao seu redor. As subjetividades construídas nas narrativas de Murakami, portanto, seriam embaladas pelas trocas simbólicas realizadas entre sujeitos e suas nações, onde a vida cotidiana é fruto da capitalização das vidas pública (principalmente a dos centros urbanos) e privada.

O emaranhado simbólico estruturante da forma composicional do *mýthos* vê na angústia egóica, constantemente elaborada na literatura de Murakami, uma bipartição metafísica a ser mimetizada. Com efeito, faz emergir metaforicamente, de um lado, a fuga do “mundo da consciência” e, do outro, a fuga do “mundo da inconsciência”.

Trilhando a fuga do Ego

Mikhail Bakhtin inicia o ensaio *Os gêneros do discurso* com a assertiva de que os diferentes usos da linguagem estão diretamente ligados aos diferentes campos da atividade humana (BAKHTIN, 2011). Sendo assim, se variam os campos, variam os usos da linguagem. O uso da língua por falantes social e historicamente situados é concretizado a partir do que chamou de enunciados. Sendo um enunciado o produto de uma atividade

social concreta, Bakhtin entende, portanto, que o social, o cultural e o histórico estão entranhados na constituição desse enunciado. Esses enunciados são formados por três elementos principais: conteúdo, estilo e construção composicional.

O conteúdo de um enunciado não é, obrigatoriamente, o assunto abordado, mas as diferentes atribuições de sentido e recortes possíveis de um dado tema no seu contexto. Diretamente ligado ao conteúdo, está o estilo do enunciado. Este é caracterizado como a escolha dos recursos linguísticos e/ou dos elementos narrativos a serem utilizados pelo produtor do enunciado a fim de despertar uma resposta específica no interlocutor. Propondo uma intersecção entre Bakhtin e Ricœur, o estilo seria a concretização do agenciamento dos elementos fraseológicos, de acordo com a semântica da ação. Por fim, construção composicional é a forma como determinado enunciado é organizado, ou seja, a forma composicional na qual determinado conteúdo será elaborado. É importante ressaltar que essas três dimensões que constituem o enunciado concreto são social e historicamente construídas, já que é a partir da posição axiológica do autor-criador no mundo que ele constrói seu objeto artístico (FARACO, 2011).

Na seção anterior, apontamos a posição valorativa que as narrativas japonesas assumem ao reproduzirem uma espécie de luto coletivo pela sua identidade como nação. Um dos principais recursos utilizados por Murakami em suas obras é o espaço. É a partir do espaço que o autor começa a brincar com a realidade dos personagens, não somente em Kino, mas também em outras obras suas. Em *Crônica do pássaro de corda* (2006), o protagonista Toru Okada descobre que seu gato fugiu de casa e, tempos depois, é abandonado por sua esposa. No decorrer da narrativa, lhe é apresentado um poço numa casa abandonada. Quando decide entrar no poço, Toru descobre que consegue viajar através de suas diferentes encarnações, tendo que tomar consciência e assumir responsabilidade sobre atos passados.

Nas obras de Murakami, um local não é somente o ambiente em que determinados eventos acontecem. Na construção do conto Kino, Murakami utiliza-se de locais reais de Tóquio: as cidades de Okayama, Kasai e Kumamoto, assim como o bairro Aoyama (bairro no qual se desenrola boa parte da obra). Após flagrar sua esposa em adultério com um colega de trabalho, decide alugar um apartamento de sua tia e transformar o salão de chá que ficava embaixo em um bar. Por não conseguir pensar em um nome apropriado, Kino decide dar seu próprio nome ao bar. O estabelecimento “Ficava no fundo de um beco atrás do Museu Nezu, o lugar não era nem um pouco apropriado para estabelecimento comercial, mas curiosamente sua tia tinha o dom de

atrair as pessoas [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 159). Por mais que o Museu Nezu exista e possua um beco atrás, a localização seria um pouco apropriada para um bar, já que o bairro de Aoyama é um centro comercial e uma das regiões mais ricas de Tóquio.

A construção de um mundo ficcional está sujeita somente ao todo narrativo. Murakami não apenas transpõe, tal qual, a materialidade de Tóquio para as páginas do conto. Ao tematizar o isolamento provocado pelo estado do luto, o autor reelabora Tóquio. Em seu ensaio sobre o luto, Freud aponta que, ao experienciar o estado, o ego retira parte das ligações psíquicas do objeto amado (1917 [2010, v. 12]). O recolhimento das energias psíquicas é necessário para que se dê o trabalho do luto. Nessa fase, é comum que o indivíduo se isole, à medida que o mundo externo não remete mais à imagem do objeto amado. O bar ter o mesmo nome do seu dono, nesse caso, aponta para o espaço físico como extensão psíquica dos estágios mentais pelos quais Kino atravessa.

Analisar como Murakami transforma Aoyama num lugar pouco trafegado e lá situa o bar de Kino, é fazer uma toponímia da subjetividade do protagonista. Se a solidão e o recolhimento são comuns no luto, a reconstrução de Tóquio deve se adequar a isso: um bairro comercial e bastante trafegado é modelado para que se torne um local de pouco movimento. O recolhimento das energias libidinais do protagonista é transposto para o plano físico, na obra, num barzinho no fundo de um beco.

Gaston Bachelard (1994) afirma que a figura de uma casa é uma confluência de memórias e desejos. Portanto, a exteriorização de uma subjetividade também pode ser observada na forma como um autor descreve esses espaços entendidos como casa ou abrigo. Kino escolhe um local pouco movimentado para construir uma nova vida. No entanto, parece haver uma dubiedade de sentimentos, pois se a intenção era o isolamento e uma fuga dos seus sentimentos, a escolha de um bar (um estabelecimento comercial onde se espera um determinado fluxo de pessoas) é um pouco contraditória. É possível encarmos que Kino, ao mesmo tempo que tenta se afastar do mundo, não deseja perder todas as ligações com este.

Além de um símbolo de renovação, o bar também é um espaço de reencontro. Estando consigo mesmo, Kino pode ler os livros e ouvir as músicas que quiser, quando quiser. Aceitando, de início, seu isolamento como algo natural e necessário, Kino vê o bar como uma forma de se manter alheio à realidade de seus sentimentos, como uma forma de não elaborar, de forma apropriada, sua dor. Trabalhar na reconstrução e agenciamento do bar seria uma forma do personagem, por extensão, trabalhar seus

próprios sentimentos. Essa atitude acaba tendo efeito retroativo, já que, nas derradeiras páginas do conto, são apresentadas as consequências de tal atitude.

Quando um enlace amoroso se desfaz, as energias psíquicas que eram investidas no objeto amado retornam, no trabalho do luto, para o ego. O trabalho necessário para recuperar a estabilidade emocional e existencial demanda um extremo dispêndio de tempo e energias psíquicas, frequentemente, provocando ameaças físicas e emocionais (FREUD, 1917 [2010, v. 12]). Para evitar a angústia que o término de seu casamento lhe provocaria, Kino dedica suas energias à reconstrução do bar:

A única coisa que podia fazer, com muita dificuldade, era encontrar um local a que pudesse se prender, para impedir que o coração, que havia perdido a profundidade e o peso, ficasse perdido a esmo. O barzinho chamado Kino no fundo de um beco se tornou esse lugar concreto. E se tornou um espaço estranhamente confortável – o que foi apenas uma consequência. (MURAKAMI, 2015, p. 162).

Tomamos a liberdade de afirmar que a reconstrução do bar é uma forma de aplacar a angústia que experimentar o luto lhe provocaria. No entanto, o personagem o faz “com muita dificuldade”. Nos remetendo à dor que o desligamento das energias causa no enlutado, Murakami descreve o coração de Kino como sem “profundidade” e sem peso. Permanecendo na dubiedade de sentimentos em relação ao bar, por mais que ele seja um símbolo de renovação e reencontro, é um espaço confortável, mas descrito a partir do advérbio “estranhamente”.

Segundo a lógica ricœuriana, a tessitura da intriga faz mediação entre incidentes individuais e a história vista como um todo. Ao analisar os traços da semiótica estrutural, Ricœur entende a análise da operação configurante do *mýthos* como uma análise linguística: a distinção da menor unidade de sentido, em seu contexto de materialidade, da sua função no discurso narrativo (RICŒUR, 1994). Esse dinamismo permite que a narrativa elabore seus elementos heterogêneos numa totalidade inteligível, de forma que seja possível sempre indagar qual é o seu tema (RICŒUR, 1994). Partindo desse princípio, podemos entender que alguns elementos, à primeira vista, passados despercebidos, estão subordinados ao tema do conto.

O primeiro deles é a motivação por trás do uso de referências ocidentais. A literatura de Murakami é um resultado inteligente da assimilação e reelaboração de influências ocidentais na cultura japonesa. Em Kino, é possível encontrarmos inúmeras referências às culturas americana e europeia, principalmente na forma de bebidas (a marca de uísque Johnnie Walker e de vinho Haut-Médoc) e músicos, em sua maioria, de jazz

(Coleman Hawkins, Erroll Garner, Buddy DeFranco, para citar alguns). Para além da influência ocidental na obra de Murakami, algumas destas referências acabam servindo como indicativos para se chegar ao ‘tema’ da narrativa. Em especial, o uso da música *Georgia on my mind*, performada pela cantora Billie Holiday. A música é apresentada quando Kino conversa com uma cliente e esta pede para que ele coloque um disco de Holiday. Na canção, o eu-lírico se abre a respeito da imagem fixada de uma Georgia em sua mente. A letra é elusiva ao ponto de não identificar se Georgia é o nome de uma mulher ou de um dos estados dos Estados Unidos:

[...]
Apenas uma doce e antiga canção mantém Georgia em minha mente
Georgia
Georgia, uma canção sobre você
Vem tão doce e brilhante como a luz do luar através dos pinheiros
Outros braços me alcançam
Outros olhos sorriem ternamente
Ainda em sonhos pacíficos eu enxergo a estrada que leva de volta a você
[...] (HOLIDAY, c2003)⁵⁸

No momento do conto em que a canção é apresentada, Kino vai para a cama com sua cliente, porém “[...] não consegue se lembrar da pulsão que o levou a se deitar com essa mulher nessa noite” (MURAKAMI, 2015, p. 173). Outra característica do luto é a incapacidade de o indivíduo formar outras ligações libidinais. Assim como na canção de Holiday, em que outros braços tentam alcançar o eu-lírico, no conto, outros corpos tentam apaziguar os sentimentos do protagonista. Em *Georgia*, a imagem do objeto-amado ainda está sendo superinvestida, impossibilitando que outras ligações se firmem. No conto, acontece o mesmo: parte do ego do protagonista busca satisfação instintual (o prazer sexual), mas outra parte ainda se opõe a isso. Não é à toa que o narrador afirma que “[...] Kino nem se sentia atraído por aquela mulher” (MURAKAMI, 2015, p. 173). O coito é descrito como se praticado por feras que “[...] devoravam várias vezes a carne do desejo [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 174).

⁵⁸No original. No original: “[...] Just and old sweet song keeps Georgia on my mind Georgia Georgia, a song of you Comes as sweet and clear as moonlight through the pines Other arms reach out to me Other eyes smile tenderly Still in peaceful dreams I see the road leads back to you [...]”

Mesmo que o conto caminhe no sentido de uma dilatação temporal do início da elaboração do luto, os acontecimentos narrados começam a caminhar na via contrária. A busca de uma nova satisfação sexual já é uma característica do processo de restauração do ego. Mesmo que não sejam ligações firmes, parte do ego de Kino já se prepara para novos investimentos libidinais.

Outro ponto sutil na história é o papel dos animais. Após aceitar a traição de sua esposa, após achar a tragédia de sua vida como algo merecido e experienciar um sentimento de completa letargia, Kino abre seu bar. Quem primeiro descobre o lugar é uma gata de rua. Na cultura japonesa, gatos são animais que normalmente simbolizam sorte, resultados positivos na vida do seu dono e ofertam proteção. Num primeiro nível de significação, a simbologia que os gatos possuem na cultura japonesa é utilizada, pois a partir do momento que a gata começa a frequentar o bar, fregueses também começam a aparecer: “Talvez essa gata tivesse atraído boas energias. Aos poucos os fregueses passaram a frequentar o bar Kino” (MURAKAMI, 2015, p. 163).

Em outro nível de significação, podemos entender a gata como um sucedâneo de sua ex-esposa. No ensaio *Os instintos e seus destinos*, Freud (1915 [2010, v. 12]) aponta que o objeto-destino de uma pulsão é cambiável, dependendo das vicissitudes que essa pulsão pode sofrer. Um objeto, na formulação que Freud propõe nesse célebre ensaio, existe no campo material (físico) e no campo psíquico, através da representação simbólica na vida instintual do indivíduo. Essas duas noções parecem formar um problema teórico quando lembramos que o luto é identificado pela já mencionada incapacidade de firmar novas ligações. Em contrapartida, por meio do processo de *formação substitutiva*, é possível encontrar a satisfação de um desejo recalcado num objeto que possua ligações associativas com o que ele substitui (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Entendendo a gata como um objeto substituto desse afeto recalcado, ela passa a ser o sucedâneo da sua ex-esposa: é uma jovem fêmea que Kino pretende cuidar, construindo até uma porta específica no seu lar para quando ela quiser entrar. No entanto, incapaz de controlá-la.

Voltemos à ideia de Bachelard sobre casas e abrigos. Se entendemos que o bar Kino é uma exteriorização dos estágios mentais do protagonista, somos capazes de entender que as quatro paredes serviriam também de proteção contra as ameaças. Como já demonstramos, o bar seria um meio de Kino se isolar das angústias, novamente tendo uma figura feminina que o acompanhasse: a gata. Esta funciona também como última figura protetora, uma representação de possíveis mecanismos de defesa:

Kino gostava dessa gata, e a gata também parecia confiar nele. Ele lhe oferecia alimento, um lugar para dormir e procurava não incomodá-la. A gata lhe retribuía demonstrando afeição ou não demonstrando hostilidade. Ela parecia desempenhar também o papel de guardiã do bar de Kino. Enquanto ela estivesse dormindo no canto do bar, nada de muito ruim aconteceria. Era a impressão que dava. (MURAKAMI, 2015, p. 179)

A linguagem volta a reforçar o empobrecimento do ego do personagem. Enquanto Kino se preocupa em cuidar do animal em processo de domesticação, o narrador demonstra uma forma peculiar de retribuição de afetos: mesmo que o animal seja posto em uma posição protetiva, o narrador expõe que o que Kino entende como retribuição de afetos é uma aparente confiança e a não demonstração de hostilidade.

Se a proteção desaparece, Kino agora está sujeito às ameaças que vêm de fora e de dentro. Quando a gata deixa de fazer parte da sua vida, assim como sua esposa fez, as cobras aparecem. Sem o objeto amoroso inicial e seu substituto protetor, Kino agora está desprotegido das angústias do mundo.

Como é apontado por Morris Edward Opler (1945), os japoneses tendem a não se referir a cobras. Pelo fato de as temerem, eles acreditam que se não falarem sobre elas, estão evitando encontrá-las. Os japoneses também acreditam que se você atrai uma cobra perigosa, outras a seguirão (OPLER, 1945). A simbologia japonesa é dúbia quando se refere às cobras, já que elas podem representar inveja e vingança, assim como riqueza. Cobras também são responsáveis por mostrar o caminho de coisas que estão escondidas.

A personalidade evitativa de Kino faz com que mecanismos de defesa atuem sobre o ego, evitando que este sinta as dores do trabalho do luto. Seguindo esta linha de raciocínio, o caminho traiçoeiro que as cobras mostrariam é o caminho da elaboração do luto. Quando a gata foge, três cobras aparecem na frente do bar, em uma única semana. Preocupado, Kino telefona para sua tia e pergunta se ela já viu cobras na frente da casa, iniciando uma conversa sobre a simbologia desses animais. Sua tia fala sobre o caráter dúbio das cobras e recorda que, na mitologia antiga, “[...] elas frequentemente guiam os homens.” (MURAKAMI, 2015, p. 180). No entanto, é só depois que as pessoas descobrem se foram guiadas para o lado bom ou ruim. No conto, as cobras funcionam como arautos, indicando uma jornada que Kino deverá trilhar.

É a partir desse momento que o esfacelamento da realidade começa a acontecer. A gata não aparece mais, assim como a cliente com quem Kino se deitou. No entanto, quem não para de comparecer ao bar é seu freguês costumeiro, Kamita. Em uma conversa um tanto existencialista, Kamita diz que Kino deve fechar o bar, pois “[...] muitas coisas ficaram *desgastadas*.” (p. 182, grifo do autor). Kino não entende o que está

acontecendo, muito menos o motivo de ter que fechar seu bar. Sem responder objetivamente, Kamita diz que Kino errou ao deixar de tomar uma posição ativa em relação a um problema. Kino indaga: “[...] você quer dizer que aconteceu um problema grave não porque eu fiz uma coisa errada, mas porque *deixei de fazer* a coisa certa? Em relação a este bar, ou em relação a mim mesmo?” (MURAKAMI, 2015, p. 183, grifo do autor)

A partir desse ponto da conversa, Kamita dá as seguintes instruções a Kino: fechar o bar e fugir para longe, nunca permanecendo no mesmo lugar por mais de dois dias. Além disso, Kino deve enviar, periodicamente, um cartão-postal a sua tia, sem escrever nenhuma mensagem ou identificar o nome do remetente. Colocando o controle de sua vida nas mãos de um estranho, Kino acata as diretrizes de Kamita e foge, dando início à parte final do conto. De início, a fuga de Kino seguia de acordo com o que Kamita indicou. No entanto, o protagonista não conseguia identificar em relação a qual problema deixou de agir. O isolamento de Kino permanece sendo descrito de modo ambivalente, mas tendendo ao letárgico. A fuga que o personagem deve enfrentar se torna um catalisador de sensação negativas:

Era uma noite de tempo ruim. A chuva, típica do outono, não era muito forte, mas não mostrava sinal de que iria parar. [...] Kino não se lembrava mais de quando ela havia começado. Só provocava uma sensação gelada de impotência. Não dava nem vontade de pegar um guarda-chuva e sair para jantar fora. Preferia não comer nada. A janela de cabeceira estava recoberta de gotículas, que eram substituídas por novas sucessivamente. Kino observava com sentimentos incoerentes a sutil alteração da figura no vidro. Por trás das imagens que se formavam as ruas escuras se expandiam indefinidamente. (MURAKAMI, 2015, p. 186)

A água se torna a substanciação dos afetos. Ela é, por si só, a materialização da vida e da morte. Por ser associada à morte, a água é vista, segundo Bachelard (1998), como um elemento *melancolizante*. A garoa que não mostra sinais de que vai parar, descrita como um “tempo ruim”, é um elemento triste que, quando cai do céu e escorre no vidro da janela de Kino, dá o tom de sofrimento à cena. É uma água que causa uma sensação de impotência, letargia, desânimo e falta de apetite. De acordo com Freud (1917 [2010, v. 12]), estes são sentimentos que podem ser encontrados tanto no quadro do luto, quanto no da melancolia. Bachelard (1998) aponta o caráter solvente da água, pois é na dissolução dos sentimentos em lágrimas, que está seu caráter melancólico. A água melancolizante também faz com que a percepção de mundo de Kino seja alterada: as ruas não possuem mais limites, “as ruas escuras se expandiam indefinidamente”.

A angústia sentida pelo personagem faz com que sua percepção de realidade se torne reduzida. As dimensões do quarto onde se encontra são apresentadas em pequena escala:

Teto *baixo*, cama *estreita*, televisor *pequeno*, banheira *pequena*, geladeira *minúscula*. Tudo no quarto era em *miniatura*. Kino se sentia um gigante desajeitado. Mas o tamanho reduzido não o incomodava tanto, e ele ficava o dia inteiro confinado ali. [...] ele sentia que, nesse momento, apenas uma hospedaria desse nível estaria à sua altura. Quietos em um lugar estreito como esse, não havia necessidade de pensamentos desnecessários [...] (MURAKAMI, 2015, p. 187, *grifos nossos*)

De acordo com Bachelard (1994), tratar sobre miniaturas não é tratar somente sobre as proporções de um objeto. As miniaturas servem como extensões para refletir sobre as coisas grandes da mente humana. Freud aponta que a perturbação da autoestima não é um sintoma presente no quadro do luto. No entanto, anos mais tarde, ao teorizar sobre o estado do enamoramento, o próprio Freud (1921 [2011, v. 15]) aponta que a idealização do objeto amado causa no ego sentimentos de submissão, humildade perante o outro e até mesmo restrições do narcisismo. Sendo assim, é possível extrairmos o seguinte pensamento: no caso de um indivíduo que flagra sua esposa o traindo com um colega, a perturbação da autoestima é quase inevitável. Aquele com quem a amada a traiu pode ser visto como possuindo características superiores às do próprio sujeito traído.

Essa digressão é frutífera para mostrarmos que a percepção diminuta de mundo de Kino faz com que ele considere um quarto de dimensões reduzidas como estando “à sua altura”. A solidão melancólica experienciada reduz as possibilidades: Kino não tem mais consigo as coisas que lhe despertavam prazer (seus livros e vinhos). A bebida, vista por Freud como apaziguadora de sofrimentos (FREUD, 1930 [2010, v. 18]), agora é morna, para combinar com sua languidez. Dessa forma, o quarto de pequenas proporções é uma lente de aumento utilizada para enxergar o claustro que é sua mente.

Nesse ponto da narrativa, Kino continua sem ânimo para mudar de localidade. Ao preencher o cartão-postal endereçado à sua tia, descumprindo as instruções de Kamita e acaba escrevendo uma mensagem: “[...] eu continuo viajando aqui e ali, sozinho. Às vezes sinto que estou meio transparente [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 189). O isolamento, o estado de melancolia e a sensação de “estar à deriva” tomam conta da consciência de Kino. Ele afirma não saber por que escreveu isso, diz que “[...] não consegue acompanhar direito sua própria pulsação nesta hora” (MURAKAMI, 2015, p. 189). Os desejos recalçados de Kino fazem pressão em direção à consciência, novamente, e o luto parece

dar mais um passo à frente. Ao tomar consciência do que está fazendo, não retrocede: “A mão de Kino preencheu quase automaticamente o pequeno espaço do cartão-postal com letras pequenas e duras. E, antes que mudasse de ideia, depositou-o apressadamente na caixa de correio mais próxima do hotel” (MURAKAMI, 2015, p. 189, *grifo nosso*). Da mesma forma como quando dormiu com sua freguesa, parte das instâncias psíquicas de Kino, as responsáveis pela autoconservação do indivíduo, anseia por contato humano.

Após descumprir a regra imposta por Kamita, Kino vai dormir, mas acaba sendo despertado por alguém que bate na sua porta. A impressão é que esse alguém sabia que aquele barulho iria arrancá-lo de seu sono e “[...] tornaria a sua consciência completamente consciente” (MURAKAMI, 2015, p. 190). O que se segue é o desfecho do conto, envolto em elementos fantásticos, no qual a realidade se mistura com delírios e a consciência quebra, por completo, as barreiras do recalque. Kino sabe quem está à porta e sabe que precisa levantar-se da cama, já que a figura que o seguiu até ali não pode abri-la por fora. O próprio Kino deve buscar coragem e abri-la com as próprias mãos:

Kino teve de reconhecer que ele ansiava por essa visita, e, ao mesmo tempo, era o que mais temia. Porque essa dubiedade é, no final das contas, o mesmo que carregar um vazio entre dois extremos. “Você ficou pelo menos um pouco magoado, não ficou?”, sua esposa havia lhe perguntado. “Eu também tenho sentimentos, e fico magoado sim”, Kino respondera. Mas não era verdade. Pelo menos não totalmente. *Eu não fiquei tão magoado quando deveria*, Kino reconheceu. Quando eu deveria ter sentido a dor de verdade, reprimi esse sentimento crucial. Como eu não queria assumir algo doloroso, me esquivei de enfrentar os fatos e, como resultado, acabei tendo que carregar esse coração vazio e sem conteúdo. (MURAKAMI, 2015, p. 190, *grifo do autor*)

Sufocando seus verdadeiros sentimentos, fugindo da dor necessária que deveria sentir, Kino reprime totalmente suas emoções. O anúncio do caminho que o personagem deveria trilhar, anunciado pelas cobras, é o da viagem que ele deveria fazer para dentro de si e para encarar o que realmente estava sentindo em relação à esposa. Uma pessoa não consegue lembrar de tudo que foi reprimido. No entanto, esse material acaba sendo materializado e repetido em uma experiência contemporânea, ao invés de ser recordado como algo passado (FREUD, 1996). As emoções reprimidas de Kino são transformadas, na prosa de Murakami, em uma figura que o persegue e que o perseguirá, até que realmente consiga encará-la.

É então que Kino percebe que as batidas não eram na porta do seu quarto: “Estavam batendo na porta do seu coração” (MURAKAMI, 2015, p. 191). O espaço que antes figurava algo material, agora assume traços metafísicos. O quarto minúsculo onde Kino estava deitado se transforma no seu coração angustiado. A chuva continua caindo,

intensificando o tom melancólico da cena. Assim como Bachelard afirma ser possível (1998), a água que cai traz uma corrente de lembranças dolorosas para o coração do personagem: Kino se lembra da gata, das cobras que rodeavam seu bar, dos cartões-postais enviados à sua tia e dos seios de sua esposa. A ideia de que o quarto se transformou num coração é também expressa pela forma como a figura bate na porta: “Apenas o ritmo não mudava. Duas batidas. Depois mais duas. Um pequeno intervalo e mais duas [...]” (MURAKAMI, 2015, p. 191-192).

Novamente fazendo uso da imagem da água para refletir sobre o estado mental do personagem, Murakami vê essa torrente de memórias e sensações que tomam conta do ego de Kino como uma maré. Os mares e as ondas também são símbolos da morte (BACHELARD, 1998). Dessa forma, quando memórias pessoais são alocadas no mesmo plano semântico da palavra “maré”, pode ser sugerida a ideia de uma ameaça psicossomática. Para que mantenha sua integridade, Freud (1996) indica que os sentimentos reprimidos não devem ser experienciados de uma só vez e que o sujeito deve manter um certo grau de alheamento a eles. No entanto, Kino se permite sentir tudo, decidindo não fugir mais dessa pressão interna:

Em um pequeno quarto escuro no profundo interior de Kino, a mão quente de alguém foi estendida e tentou pousar sobre a dele. Com os olhos fortemente cerrados, Kino sentiu o calor dessa mão e sua espessura macia. Era algo de que ele se esquecera havia muito tempo. Era algo que fora afastado dele havia muito tempo. *Sim, estou magoado. Muito, profundamente*, Kino disse a si mesmo. E chorou. Nesse quarto escuro e silencioso. (p. 194)

O tom, no entanto, é outro. Por mais que possa ser doloroso o que o personagem vá sentir, é algo que ele aceita de bom grado. A mão dessa figura é descrita como “quente”, “calorosa” e “macia”. Essa são sensações que o próprio narrador afirma que o personagem já se esquecera de sentir. O luto é visto como um problema no sistema prazer-desprazer, mas logo é entendido que parte das satisfações narcísicas do ego não querem que este tenha o mesmo fim que o objeto amado: o desaparecimento (FREUD, 1917 [2010, v. 12]). O desprazer do luto é tido como necessário, para que só então o prazer seja sentido.

Ricœur lembra que a construção de uma intriga não tem um fim em si mesmo. O percurso da *mimesis* alcança sua plenitude quando restituída ao tempo do leitor, configurando a *Mimesis III*. A *Mimesis I* já seria uma obra de entendimento situada na recepção, fazendo a *Mimesis II* apenas restituir a *Mimesis III* ao que fora tomado da *Mimesis I*. Narrar não é somente contar uma história, mas relembrar ou recriar um evento

ou experiência. É dessa forma que a experiência humana é capaz de integrar um objeto artístico. Bakhtin, a quem esse elemento de restituição não escapou, afirma que:

Se este reconhecimento que penetra em tudo não existisse, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência, quer seja teórica, quer seja prática, como foge o conteúdo de um estado de anestesia total, do qual nada se pode lembrar, dizer, e que não se pode avaliar [...]. (2010, p. 40)

A restituição de Kino ao campo da experiência humana mostra que os elementos configurados e rearranjados na intriga reforçam a ideia de uma trama protagonizada por um personagem que teme a dor e, portanto, prefere fugir a encarar seus próprios sentimentos, findando, dessa forma, em um profundo estado melancólico. Se a literatura contemporânea japonesa tem preferência por narrativas que trabalhem angústias coletivas na forma de personagens que tendem a fugir, Murakami explora esse tema tanto no plano físico quanto psíquico. Em Kino, no entanto, o autor traça as consequências negativas à integridade do Ego quando um indivíduo não se permite recordar e elaborar seus sentimentos recalcados de maneira apropriada. Esquecer ou fingir que os sentimentos não existem, cria uma maré de angústias, já que é impossível fugir da pressão feita pela figura que bate à porta. Como o próprio Kino reitera: “Além de esquecer, eu preciso aprender a perdoar.” (p. 193).

Considerações finais

Nossa reflexão parte de dois pontos principais. O primeiro, de aspecto mais teórico, caminha pelo sinuoso conceito de *mimesis*. Utilizar a teoria ricœuriana é tomar como arcabouço a ideia de que apreender e narrar uma experiência destacada do campo da vida é recriar um evento a partir de um conjunto de elementos valorativos. Ricœur mostra que o processo de construção de uma intriga parte do mundo e volta a ele, pela restituição cognitiva do leitor. Se, no campo da narração, o autor toma a posição ativa de falar do outro, ele, de forma dialógica, também fala de si.

O que nos leva ao segundo ponto, de caráter social. A literatura contemporânea japonesa, utilizando-se de elementos fantásticos, fala da angústia estruturante de uma imagem da identidade coletiva de uma nação: a crise de valores desencadeada por forças ocidentais. O processo de *mimesis*, neste caso, rearranja elementos estilísticos e composicionais numa grande escapada: protagonistas que tendem a fugir diante de angústias. Tomar Haruki Murakami como *corpus* deste trabalho é

entender que as fugas de seus personagens não são somente físicas, mas também psíquicas. Às vezes, para pensar sobre a realidade, é necessário fugir dela e se deparar com o extraordinário.

Dentre as narrativas que compõem a antologia *Homens sem mulheres* (2015), esperamos ter sido capazes de demonstrar as diferentes facetas de fuga empreendidas pelo personagem-título do conto Kino. Ao tentar fugir da dor de ter sido traído, o protagonista põe em xeque a sua própria integridade mental. A narrativa elaborada por Murakami é sagaz por conseguir ressignificar elementos que, à primeira vista, podem passar apenas como ambientações da história: músicas, bebidas, gatos, cobras, quartos de hotéis... O ego empobrecido e esfacelado, com medo de experienciar a dor, cria distorções na realidade. Fugir é a única solução.

A partir de teorias psicanalíticas e fenomenológicas, buscou-se mostrar que a subversão da realidade, no conto, promove uma espécie de alerta. No conto, a fuga da dor é impossível. As memórias não devem ser esquecidas. Como o próprio Murakami (2015, p. 166) escreve: “A memória muitas vezes nos dá força”.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **The poetics of space**. Boston: Boston Press, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CHILTON, Myles. Realist magic and the invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana. **Journal of Narrative Theory**, Estados Unidos da América, v. 39, n. 3, p. 391-415, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan.-mar. 2011.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. *In*: FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-113. (Obras completas, v. 15).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios sobre metapsicologia e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194. (Obras completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122. (Obras completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos. *In*: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios sobre metapsicologia e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51-81. (Obras completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). *In*: FREUD, Sigmund. **O caso de Schreber e artigos sobre técnica**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-171. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 12).

HAROOTUNIAN, Harry. **Overcome by modernity: History, culture, and community in interwar Japan**. Estados Unidos da América: Princeton University Press, 2000.

HOLIDAY, Billie. Georgia on my mind. *In*: **Complete Columbia Golden Years Recordings Vol. 5/5**. Estados Unidos da América: Sony Music, c2003. 1 CD. Faixa 2 (3 min 18).

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MURAKAMI, Haruki. **Homens sem mulheres**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

NAPIER, Susan J. **The fantastic in modern Japanese literature**. Londres: Routledge, 1996.

ŌE, Kenzaburo. **Japan, the ambiguous, and myself: The Nobel Prize speech and other lectures**. Estados Unidos da América: Kodansha America, Inc., 1995.

OPLER, Morris Edward. Japanese folk belief concerning the snake. **Southwestern Journal of Anthropology**, Estados Unidos da América, v. 1, n. 2, p. 249-259, 1945.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papirus Editora, 1994. 1 t.

STRETCHER, Matthew C. Magical realism and the search for identity in the fiction of Murakami Haruki. **Journal of Japanese Studies**, Estados Unidos da América, v. 6, n. 2, p. 263-298, 1999.

TRACKING THE EGO'S ESCAPE: THE AESTHETICIZATION OF THE MOURNING IN THE SHORT STORY KINO, BY HARUKI MURAKAMI

Abstract

The present paper intends, from the understanding of the process of mimesis, analyze how the short story *Kino* (2015), by the Japanese author Haruki Murakami, is capable of aestheticize the mental state of mourning. In a first moment, it seeks to do the course of the mimetic process, proposed by Paul Ricœur (1994), and understand how one author is capable of grasp an event from the life field and transpose it to the aesthetic work field. Then, the contemporary Japanese literature is introduced and situated in the social sphere, so that it can be understood how it reproduce a collective identity anguish. In the third moment of the paper, the short story *Kino*, featured in the collection *Men without women*, is analysed. The Bakhtinian dialogical relationship is the theoretical-methodological link between the previous sections and the analysis itself. In this, it is used the studies proposed by Freud and Bachelard so that it can be understood how the mourning is elaborated in a narrative that imprehends both a physical and a mental escape. That way, it concludes that Murakami, using a set of narrative elements, takes the literary system of which he is part of as a mechanism for the analysis of a discontent that originates in the social sphere and ends in the individual one.

Keywords

Mimesis. Contemporary Japanese literature. Mourning. *Kino*. Haruki Murakami.

Recebido em: 02/07/2021

Aprovado em: 17/08/2021

Grupos juvenis e a construção de identidade em *A Clockwork*

Página | 162

Orange

Luís André Gonçalves Werlang⁵⁹
Universidade Feevale

Marinês Andrea Kunz⁶⁰
Universidade Feevale

Rosi Ana Grégis⁶¹
Universidade Feevale

Resumo

Este artigo objetiva entender como se dá a construção de identidade da personagem adolescente Alex e seus amigos, em *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess, que se inspirou no número crescente de adolescentes nas ruas inglesas, no início dos anos 1960, para escrever sua narrativa distópica de violência juvenil. Por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico, relaciona-se a construção de identidade dos adolescentes da narrativa com a de grupos juvenis do período pós-guerra britânico - Teddy Boys (anos 50), Mods e Rockers (anos 60). Verificou-se que o grupo ficcional guarda semelhanças com esses jovens quanto à organização identitária, em relação à classe social, vestimenta, lazer e comportamento desviante, o que os enquadra no que teóricos sociais denominam *subcultura juvenil*. O que mais os diferencia é a visão distópica e trágica da violência juvenil retratada por Burgess. Embora tenha surgido um certo “pânico moral” na sociedade inglesa devido ao crescimento do comportamento gregário e desviante dos adolescentes, a violência das jovens personagens na narrativa ganha proporções maiores. Não obstante, são retratados em *A Clockwork Orange* elementos da construção de identidade juvenil que podem ser observados não apenas na juventude do século XX, como também na do século XXI.

Palavras-chave

Literatura. Identidade. Grupos juvenis. *A Clockwork Orange*.

⁵⁹ Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Feevale.

⁶⁰ Graduada em Letras Português-Alemão pela UNISINOS (1994), Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (1998) e Doutora em Linguística e Letras pela PUCRS (2004).

⁶¹ Possui Mestrado (2003) e Doutorado (2007) em Letras - Linguística Aplicada - pela PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

Introdução

O interesse pelos aspectos constituintes da identidade dos grupos juvenis e as repercussões dos atos desses grupos no meio social aparecem em estudos de cientistas sociais, psicólogos, escritores, entre outros pensadores, desde a emergência da adolescência no século XX. Conceito recente, a adolescência se configurou como uma nova etapa da vida após a infância, postergando a entrada do indivíduo na vida adulta. A organização dos jovens em grupos juvenis e o comportamento desviante às normas sociais, característico desse período de "crise de identidade" (ERIKSON, 1994), foram muitas vezes vistos como símbolo de disrupção da ordem social.

Esse comportamento também foi retratado em obras literárias, como em *A Clockwork Orange*, do inglês Anthony Burgess, publicada em 1962. A narrativa trata especialmente desse elemento disruptivo da adolescência, embora traga um olhar negativo e exacerbado sobre a disrupção das (sub)culturas juvenis em seu universo distópico futurista. A narrativa segue a vida de Alex, um garoto de 15 anos, que chefia sua gangue de *nadsats* (os "adolescentes", na linguagem da personagem). Junto com seus amigos, ou *droogs*, como ele os denomina, Alex sai à noite para cometer atos de vandalismo, de violência física e sexual, assaltos, além de brigar com sua gangue rival.

A violência juvenil retratada na obra foi inspirada no momento social em que a Inglaterra vivia no final dos anos 50 e início dos anos 60. Depois de alguns anos vivendo como professor na Malásia (BURGESS, 2014), Anthony Burgess retornou para a Inglaterra deparando-se com a emergência cada vez maior da adolescência e da afluência social e econômica dos jovens, o que ocasionou a construção de subculturas juvenis, baseadas na contestação social e, em alguns casos, na violência e no rompimento da ordem pública. Inspirando-se por essa mudança na configuração da juventude, aliada à expressão Cockney "as queer as a clockwork orange"⁶², que o impulsionou na idealização da obra, o autor deu vida à personagem Alex, adolescente inserido em um grupo juvenil caracterizado por seu estilo diferenciado, linguagem própria, práticas de vandalismo e violência, entre outros elementos.

⁶² "Tão estranho quanto uma laranja mecânica." (Tradução livre). Essa expressão significava algo estranho, bizarro, tendo ou não uma conotação sexual (BURGESS, 1990). Com base nessa expressão, Burgess ampliou seu significado, trazendo a ideia de um ser-humano "escorrendo suco e doçura" (BURGESS, 1986, p. X) subjugado por uma moralidade mecanicista. Essa ideia é inserida na narrativa no momento em que Alex, após ser preso por ter matado uma senhora, cuja casa ele havia invadido, é submetido a um experimento médico intenso, que busca torná-lo uma pessoa incapaz de cometer ou pensar em violência.

Nessa perspectiva, toma-se como pressuposto a ideia de que, embora constituindo uma unidade estético-semântica autônoma em relação à realidade empírica, a obra literária, por meio da mimese, representa a vida transmutando-a, interpretando-a na organização narrativa, pela *mise en intrigue*, de que fala Paul Ricoeur (1991). Assim, este artigo visa a conhecer a realidade extratextual de *A Clockwork Orange*, especialmente no que tange à organização dos grupos juvenis, e entender como se dá a construção da identidade dos jovens na narrativa, identificando os aspectos que caracterizam o grupo de Alex como parte de uma subcultura juvenil. Busca-se, então, por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico e qualitativo, traçar as semelhanças entre a construção de identidade dos *nadsats* e os grupos juvenis do período pós-guerra britânico, em especial, os Teddy Boys (final da década de 1950), os Mods e Rockers (início da década de 1960). Parte-se da hipótese de que a juventude da narrativa se assemelha em diversos aspectos (mesmo que não inteiramente - especialmente no que se refere aos atos de violência) aos grupos juvenis da época da produção do livro, quanto à organização, à vestimenta, ao comportamento, ao lazer, à classe social etc.

Para atender a esse objetivo, a primeira seção deste artigo trata da adolescência e das chamadas subculturas juvenis, isto é, os grupos de adolescentes em um escopo mais amplo da cultura juvenil, tendo-se como foco as subculturas juvenis das primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial. Buscou-se, então, como base teórica, os estudos de autores desse período, como Hall et al. (2003), Clarke e Jefferson (1973), Hebdige (2002) e Cohen (2011). Já a segunda seção busca depreender a emergência da adolescência no contexto pós-guerra inglês, enquanto a terceira e última seção busca dialogar sobre as configurações de grupo das personagens adolescentes em *A Clockwork Orange* com o estilo e modo de vida dos Teddy Boys, Mods e Rockers. Pretende-se entender a configuração de estilo e comportamento do grupo de Alex e como ele se enquadraria como uma *subcultura juvenil*, conceito abordado pelos autores mencionados. Por fim, trata-se do tema da delinquência e violência, marcante na narrativa e motivo de preocupação dos adultos, mediante a organização juvenil em massa na Inglaterra do início da segunda metade do século XX.

1 Adolescência e subculturas juvenis

Composto por 21 capítulos e dividido em três partes, *A Clockwork Orange* acompanha os estágios da adolescência de Alex. Cada parte do livro representa uma etapa

da história narrada pelo adolescente: o ápice de sua vida como delinquente; seu encarceramento e o "tratamento" de sua índole violenta; e sua ressocialização em sociedade. Anthony Burgess era muito categórico quanto a essa divisão e número de capítulos - 21 sendo símbolo de maturidade (BURGESS, 1986), visto que a maioria na Inglaterra era de 21 anos. É, pois, somente no último capítulo que Alex mostra estar cansado dos hábitos violentos nas ruas e pensa em mudar de rumo na vida.

Dentre as inúmeras características do que é ser adolescente, nos ateremos ao seu aspecto gregário, pois ele engloba outros aspectos relevantes para análise da identidade dos grupos juvenis, como linguagem, estilo e comportamento. Segundo Calligaris (2000, p. 36), o adolescente gregário é aquele que "se afasta dos adultos e cria, inventa e integra *microsociedades* que vão desde o grupo de amigos até o grupo de estilo, até a gangue". Esses grupos são formados para que os adolescentes possam elaborar as respostas a seus questionamentos internos, e se tornam, assim, "importantes *locus* de geração de símbolos de identificação e de laços de solidariedade" (ABRAMO, 1994, p. 4).

Em *A Clockwork Orange*, o leitor é apresentado a uma gangue de adolescentes, configurada em uma *microsociedade*, ou subcultura, que possui sua própria linguagem, seu próprio estilo e é adepta de um comportamento delinquente e violento que desobedece aos valores e regras transmitidos pela sociedade. A gangue de Alex é composta por ele e mais três *droogs*, "Pete, Georgie, and Dim" (BURGESS, 1986, p. 3). Segundo a personagem, o número de integrantes de uma gangue deve girar em torno de 4 ou 5, como aponta no seguinte trecho:

Now in those days, my brothers, the teaming up was mostly by fours or fives, these being like auto-teams, four being a comfy number for an auto, and six being the outside limit for gang-size. Sometimes gangs would gang up so as to make like malenky armies for big night-war, but mostly it was best to roam in these like small numbers.⁶³ (BURGESS, 1986, p. 18)

⁶³ "Agora, naqueles dias, meus irmãos, os grupos eram, em sua maioria, de quatro ou cinco, sendo assim tipo autogrupos, porque quatro era um número que dava certinho num auto, sendo, portanto, seis o limite máximo para o tamanho das gangues. Às vezes, gangues se juntavam para formar exércitos malenks para uma grande noite de guerra, mas na maioria das vezes era melhor circular em número reduzido" (BURGESS, 2004, p. 17). As traduções dos trechos de *A Clockwork Orange*, neste trabalho, foram feitas pelo tradutor Fábio Fernandes, para a edição brasileira da editora Aleph (2004). Percebe-se, no texto, o uso de uma linguagem diferente, intitulada "Nadsat", que é uma linguagem fictícia criada por Anthony Burgess para dar voz à personagem autodiegética Alex e seus parceiros, como parte característica de sua identidade. Chama-se de linguagem, pois o Nadsat não possui estrutura própria, ou seja, não se constitui como língua; são elementos de outras línguas, em especial o Russo, incorporadas ao Inglês, além de outras modificações morfológicas.

A partir desse trecho, é possível perceber que os garotos não são os únicos a andarem em grupo pelas cidades – o termo *nadsats* (no plural) não se refere apenas à gangue de Alex, mas aos adolescentes como um todo. Há, portanto, inúmeras outras gangues na cidade, como a de Billyboy, rival de Alex.

Cohen (1971, p. 12) afirma que toda sociedade é perpassada por inúmeros subgrupos, "each with ways of thinking and doing that are in some respects peculiarly its own"⁶⁴. Desse modo, os jovens não podem ser caracterizados como sendo de *uma* cultura apenas, pois a cultura está subdividida em diversas *subculturas*, com características específicas (comportamento, linguagem, vestimenta, etc.).

Uma subcultura deve ser entendida como um organismo que funciona dentro de um contexto social, político e econômico amplo; ela está estreitamente conectada à classe social e às relações de poder (HEBDIGE, 2002; CLARKE et al. 2003; COHEN, 1971). A maneira de agir do adolescente compete ao papel social que lhe é conferido; ele age de forma congruente à imagem construída sobre os modos devidos ou esperados de seu ser – como é encarado e percebido em sociedade. Seu estilo de vida, de ser e de se vestir constitui, também, uma resposta à sua realidade social, e essa resposta geralmente não é congruente com os valores ditados pela cultura dominante.

Ao tratar sobre a adolescência em *A Clockwork Orange*, é imprescindível também discutir o que Calligaris denomina adolescente delinquente. A delinquência, aqui, pode ser vista como uma segunda característica do adolescente gregário, somando-se, assim, a um *grupo* delinquente. Entende-se como adolescente delinquente aquele que usa o medo contra o outro como ferramenta para angariar respeito, pois "o medo é o equivalente físico, real, do que o respeito seria simbolicamente" (CALLIGARIS, 2000, p. 44).

A preocupação com relação à delinquência e aos grupos juvenis é discutida desde o surgimento da juventude como categoria social, no século passado. Na Inglaterra dos anos 50 e 60, a emergência da juventude e a crescente organização de subculturas – ou *microsociedades*, como aponta Calligaris – gerou grande preocupação por parte dos adultos e deu espaço ao que Cohen (2011) denominou de "pânico moral". A juventude, primeiramente encarada como o símbolo da mudança social, passou a ser vista e discutida como problema social, pois temiam-se atos de violência, vandalismos e outras ações contra os valores e princípios da sociedade inglesa.

⁶⁴ “[...] cada um com modos de pensar e fazer que são, em certos aspectos, somente seus.” (Tradução livre)

Para adentrar o tema das culturas juvenis que inspiraram os grupos de adolescentes em *A Clockwork Orange*, a próxima seção apresenta brevemente o contexto da emergência da adolescência nas duas décadas após a Segunda Guerra Mundial, no Reino Unido.

2 A juventude no pós-guerra britânico

A emergência da adolescência, no Reino Unido, deu-se a partir de grandes mudanças estruturais e culturais no pós-guerra, como o aumento dos anos escolares, que na Inglaterra aconteceu a partir da implementação do Butler Act (ou Education Act), de 1944 (CLARKE et al., 2003), legislação que garantiu o ensino secundário gratuito a todos, chegando, também, à classe trabalhadora e estendendo-se até a formação no ensino superior. A responsabilidade da formação de uma família e a obtenção de um trabalho fixo e duradouro, com estabilidade econômica e geração de bens, acabaram sendo, então, postergadas, e os jovens passaram a ter mais momentos de lazer.

Outra grande mudança se refere ao período de afluência econômica vivenciado na Inglaterra e em outros países – a "Era de Ouro" (HOBSBAWM, 1995) –, período de grande otimismo, considerado na época a solução para os conflitos de classe, devido à estabilidade econômica e às melhores oportunidades à classe trabalhadora. No entanto, a meta da igualdade econômica não foi atingida, e o Estado do Bem-Estar (o *Welfare State*) acabou beneficiando mais a classe média do que os mais pobres (CLARKE et al., 2003, p. 25). Todavia, os adolescentes da classe trabalhadora acabaram se beneficiando dessa relativa melhora no meio econômico e ingressaram no mercado de trabalho, tornando-se consumidores em potencial.

Assim, os jovens ganharam maior autonomia econômica e gastavam seu salário em lazer e em roupas para compor seu estilo, guiado pelas “tendências” de suas respectivas subculturas. Hobsbawm (1995) e Murdock e McCron (2003) afirmam que uma *consciência de geração* surgiu a partir dessas novas configurações da juventude. Os adultos que nasceram no período entre guerras e passaram sua juventude no *front* da 2ª Guerra Mundial tinham experiências e visões de mundo muito diferentes das de seus filhos, adolescentes nos anos 50 e 60. Isso favoreceu uma desunião maior entre adolescentes e adultos – um abismo entre gerações –, e os jovens buscaram formar grupos, compartilhando sua visão de mundo.

Para deprender as semelhanças entre esses grupos juvenis com os *nadsats* de *A Clockwork Orange*, a próxima seção analisa a organização e os elementos identitários de cada uma dessas subculturas, traçando os pontos em comum e também aspectos divergentes.

3 Da realidade para a ficção (ou quase?)

Para análise e comparação dos grupos da realidade extratextual (Teddy Boys, Mods, e Rockers) com os grupos de adolescentes em *A Clockwork Orange*, quatro aspectos pertinentes à construção identitária serão utilizados como pontos-chave para discussão, quais sejam: classe social, moda (estilo), lazer e violência.

3.1 Classe social

De acordo com Feldman (2009, p. 76), "working-class teens made up the majority of those who fully participated and created postwar British youth culture"⁶⁵. Os chamados Teddy Boys, ou Teds, primeira grande subcultura juvenil no cenário inglês do pós-guerra, surgiram no início dos anos 50, quando a Inglaterra ainda estava se reconstruindo depois da guerra. Em Londres, milhares de pessoas ficaram sem moradia, pois suas casas haviam sido destruídas, e foi necessária intensa reestruturação e realocação urbanística para acomodar a todos e reorganizar a sociedade (BELL, 2014). Desse modo, os Teddy Boys eram muito defensivos quanto a seu território, especialmente a partir da chegada de imigrantes das colônias inglesas do Caribe, que acabaram por compartilhar do mesmo espaço territorial.

Já nos anos 60, os grupos denominados Mods e Rockers tinham maior liberdade financeira para seus momentos de lazer. "With extra shillings in hand, postwar youths walked jauntily through their neighborhoods with an air of freshly gained confidence"⁶⁶ (FELDMAN, 2009, p. 74). Motorizados, tanto os Mods quanto os Rockers levaram suas culturas para outros espaços da cidade e do país, reunindo-se e captando membros em diversas localidades.

⁶⁵ "[os] adolescentes da classe trabalhadora compunham a maioria daqueles que criavam e participavam da cultura juvenil do pós-guerra britânico." (Tradução livre)

⁶⁶ "Com xelins sobrando nas mãos, a juventude do pós-guerra caminhava alegremente pelos seus bairros com um ar de confiança recém conquistada." (Tradução livre)

A personagem Alex, como essas subculturas juvenis, é um adolescente pertencente à classe trabalhadora. Ele vive com os pais em um bloco de apartamentos, "Municipal Flatblock 18A", cujas paredes no térreo possuem pinturas de homens e mulheres "very well developed, stern in the dignity of labour, at workbench and machine with not one stitch of platties on their well-developed plotts"⁶⁷ (BURGESS, 1986, p. 35).

Percebe-se, com isso, a preocupação do governo em mostrar a importância do trabalho aos trabalhadores que vivem em prédios custeados pelo município. Alex informa ao leitor sobre uma lei que faz "everybody not a child nor with child nor ill [...] go out rabbiting"⁶⁸ (BURGESS, 1986, p. 40). Seu pai trabalha em uma fábrica de corantes para tecidos ("dyeworks"), enquanto sua mãe "worked at one of the Statemarts, as they called them, filling up shelves with tinned soup and beans and all that cal"⁶⁹ (BURGESS, 1986, p. 40). Como os Teds, Mods e Rockers, Alex também tem autonomia financeira, embora seu dinheiro venha de roubos e não do trabalho.

A posição de Alex na classe trabalhadora é evidenciada, também, na sua atitude com relação à classe burguesa. O adolescente cita os "*bourgeois*" (burgueses) em diversas passagens, especialmente indicando que eles não fazem parte dos ambientes em que ele circula com seus amigos. Além disso, os membros da burguesia são os principais alvos desses jovens, que invadem casas de pessoas com poder aquisitivo elevado, a fim de roubar seus pertences.

3.2 Moda e estilo

Nos anos 50 e 60, a organização dos pares em grupos fez com que os jovens desenvolvessem um estilo ou uma linguagem própria, e a moda foi um fator muito importante, pois gostavam de estar bem vestidos. Cada grupo possuía um estilo próprio, cultuado por seus membros, pelo qual eram reconhecidos, o que gerava um sentimento de pertencimento. Para Carmo (2003, p. 199), "a explosão de uma cultura jovem [...] fortaleceu a difusão de valores individualistas e instalou uma cultura que exhibe o não-conformismo, a espontaneidade, o humor e a descontração". Assim, os jovens das

⁶⁷ "[...] muito bem desenvolvidos, austeros na dignidade do trabalho, na bancada de trabalho e na máquina sem nenhuma plati [roupa] sobre seus bem desenvolvidos plotis [corpos]" (BURGESS, 2004, p. 33).

⁶⁸ "[...] todo mundo que não fosse criança ou não tivesse filhos ou não estivesse doente tinha que sair para robotar [trabalhar]" (BURGESS, 2004, p. 37)

⁶⁹ "[...] trabalhava em um dos Supermerstatais, como eles os chamavam, preenchendo as prateleiras com latas de sopa e feijão e aquela coisa toda" (BURGESS, 2004, p. 37)

subculturas juvenis se posicionavam ainda em um processo de *antimoda*, pois elaboravam seus estilos para se afastar e se destacar do padrão, unindo diversos elementos e referências para montar o seu *look* (ZIMMERMAN, 2012). Essa preocupação com as vestimentas pode ser observada em todos os grupos aqui estudados.

Os Teddy Boys, por exemplo, se apropriaram da moda neo-Eduardiana da classe mais alta como forma de construir sua imagem e também contestar a classe dominante. O estilo Eduardiano foi revisitado nos anos 40 por alfaiates de Savile Row, uma alfaiataria tradicional de Londres, e seus ternos eram destinados aos jovens ricos de classe alta. Segundo Bell (2014, p. 3), "the Teddy subculture was a complex postwar reaction to austerity, rationing and National Service measured against a nostalgic vision of the English past"⁷⁰. Assim, o uso das referências neo-Eduardianas em sua vestimenta, apropriadas da classe social mais favorecida, era um ato político, além de social, pois contrastava o estilo sofisticado das roupas e a realidade sócio-econômica da cultura em que os jovens viviam.



Figura 1: *Teddy Boys* (1955)⁷¹

Já os Mods (ou "Modernists") tinham, como o próprio nome indica, uma visão mais moderna de seus *looks*. Suas roupas eram inspiradas na moda italiana e francesa, e suas referências eram retiradas daquilo que viam nos filmes. Segundo Hebdige (2002, p. 52), "the mods invented a style which enabled them to negotiate smoothly between school, work and leisure, and which concealed as much as it stated"⁷². A importância da vestimenta para esses jovens aparece na fala de um ex-integrante do grupo original dos Mods, Tony Foley, no documentário "Mods, Rockers and Bank Holiday Mayhem", da BBC, lançado em 2014. Ele diz que o estilo dos Mods "[...] was a look, it was a feeling,

⁷⁰ "[...] a subcultura Teddy foi uma complexa reação do pós-guerra à austeridade, ao racionamento e ao Serviço Nacional em contraponto a uma visão nostálgica do passado inglês." (Tradução livre)

⁷¹ Disponível em: <<https://www.pinterest.cl/pin/789889222115605147/>>. Acesso em: 13 mar. 2021.

⁷² "Os mods inventaram um estilo que lhes possibilitava transitar tranquilamente entre a escola, trabalho e lazer, e que ocultava mais do que expunha." (Tradução livre)

it was freedom to a certain extent, and it was rebellion”⁷³. Gill Evans, outra ex-integrante dos Mods, acrescenta: "it was really important to look individual”⁷⁴.

Os Rockers, por sua vez, tinham um estilo quase oposto ao dos Mods, pois suas roupas eram mais desajustadas e eles não se preocupavam muito com a aparência ou as formas perfeitas. As calças jeans e as jaquetas de couro eram os itens de vestimenta mais procurados pelos Rockers (OSGERBY, 2017). Seu visual estava atrelado ao *rock n' roll*, inspirado pelo "old American 'Wild Ones' theme"⁷⁵ (COHEN, 2011, p. 210). No documentário mencionado, Stuart Wester, ex-integrante dos Rockers, diz: “as soon as you put a leather jacket on, you’re sort of slightly an outcast”⁷⁶. Essa fala evidencia, outra vez, o papel da vestimenta na construção da identidade do sujeito.



Figura 2: Grupo de Mods⁷⁷



Figura 3: Rockers⁷⁸

Esse elemento identitário se faz presente também em *A Clockwork Orange*. O grupo possui um estilo de vestimenta próprio, e Alex, assim como os Mods e os Teddy Boys, se preocupa em estar sempre bem vestido e com a aparência. Ele se refere a certos indivíduos e a si mesmo e seu grupo, várias vezes, como vestidos "in the heighth of fashion"⁷⁹ (BURGESS, 1986). Estar "na moda", pois, é muito importante para o adolescente. A imagem abaixo ilustra como era a vestimenta dos jovens descritos na narrativa:

⁷³ “[...] era um *look*, era um sentimento, era uma liberdade até certo ponto e era rebelião.” (Tradução livre)

⁷⁴ “Era muito importante parecer único.” (Tradução livre)

⁷⁵ “[...] a velha temática americana ‘Wild Ones’ (selvagens).” (Tradução livre)

⁷⁶ “Assim que você vestisse a jaqueta de couro, você se tornava quase que um marginal.” (Tradução livre)

⁷⁷ Disponível em: <<https://hommes.my/style/style-inspiration-the-mod-culture-fashion/#.W98dpy3OqCR>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.quora.com/United-Kingdom-What-was-it-like-to-be-a-mod-or-a-rocker-in-1960s-Britain>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

⁷⁹ “No auge da moda” (Tradução livre)



Figura 4: Ilustração: Alex⁸⁰

As roupas dos integrantes do grupo são muito parecidas, o que os diferencia e os individualiza. No texto, destacam-se as "proteções" na virilha (ou, como Menezes (2013) se refere, a "saqueira"), pois a de cada um tem um formato/desenho diferente: aranha, mão, flor e rosto de palhaço. As vestimentas, como assinalado por Cohen (2011), não servem apenas para os rapazes se sentirem atraentes; elas têm uma finalidade. As roupas escuras podem retratar seu lado violento, sinistro; as figuras na virilha destacam, como Menezes (2013) aponta, seu órgão sexual, por meio do uso de figuras chamativas – e aludem aos atos de violência sexual perpetuados pelo grupo; as botas servem, segundo Alex, para chutar e fazer "mais estrago" nos momentos de violência física; e os ombros altos e largos podem simbolizar uma vontade de se sentirem maiores, superiores (em comparação com adultos, talvez), mesmo que por zombaria. Outro elemento das vestes dos rapazes é o lenço que utilizam no pescoço, chamado de *cravat*, inspirado em uma elegante peça do vestuário masculino durante o reinado de Louis XVI, na França do século XVII. Nos *droogs*, esse acessório, cuja referência é um período distante no passado, pode indicar que os jovens buscassem uma aproximação a algum sentimento de nobreza, aspirando à elegância em seu visual, como os Teddy Boys faziam ao terem como referência principal para suas vestes os ternos da era Eduardiana, pertencentes à aristocracia.

⁸⁰ Os desenhos foram feitos pela ilustradora Andressa Mueller, acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale, a pedido do pesquisador.

3.3 Lazer

Segundo Hall et al. (2003), o lazer movia as subculturas juvenis da época – a busca do que fazer para passar o tempo, o que geralmente consistia em simplesmente fazer nada. De acordo com Corrigan, "the main action of British subculture is [...] 'doing nothing'"⁸¹ (CORRIGAN, 2003, p. 103). Os grupos de adolescentes não tinham planos para seu tempo livre; eles apenas ficavam nas ruas à espera de que algo acontecesse. Alex, em *A Clockwork Orange*, faz o mesmo questionamento a seus *droogs* todo início de noite: "What's it going to be then, eh?"⁸² (BURGESS, .

A rua, para os jovens, era como uma segunda casa. No caso dos Teddy Boys, segundo Bell (2014, p. 3), havia uma "privileged relationship to the city which emphasised consumer pleasures rather than work"⁸³. Apesar da sua renda baixa e de suas responsabilidades no trabalho, os jovens da classe trabalhadora tinham mais liberdade "to explore urban spaces and cultures than had their parents"⁸⁴ (BELL, 2014, p. 4). Do mesmo modo, os Mods e os Rockers também se apropriavam do espaço urbano, com condições de andarem motorizados.

Com suas motocicletas, os Rockers buscavam se distanciar da cidade e de seus bares, dominados pelos Mods, e iam para a rodovia, onde frequentavam os bares e cafeterias de beira de estrada. Seu estilo musical (e visual) preferido era, evidentemente, o *rock n' roll*. Os Mods, com suas scooters, preferiam as ruas do centro urbano, onde podiam ir a danceterias. Eram mais próximos do gênero *rhythm and blues*, devido às influências da cultura afro-caribenha e estadunidense. A música teve (e ainda tem) grande influência na identidade dos jovens, sendo parte essencial do consumo e estilo de vida dos grupos juvenis.

Em *A Clockwork Orange*, Alex também é aficionado por música, embora seu gosto por música clássica seja peculiar ao do restante dos *nadsats*. Para comprar seus discos, Alex vai até uma loja de música (ou *disc-bootick*) chamada Melodia. Apesar de Alex buscar discos de artistas da música clássica, como Beethoven e Mozart, a loja é mais

⁸¹ "[...] a ação principal da subcultura britânica é (...) 'fazer nada'." (Tradução livre)

⁸² "Então, o que é que vai ser, hein?" (BURGESS, 2004)

⁸³ "[...] relação privilegiada com a cidade que enfatizava os prazeres do consumo ao invés do trabalho." (Tradução livre)

⁸⁴ "[...] para explorar as culturas e espaços urbanos do que tinham seus pais." (Tradução livre)

procurada pelos "new popdiscs" ou "teeny pop veshches", o que mostra a diferença de gostos musicais entre a personagem e os outros adolescentes.

Como nos clubes e nas cafeterias frequentadas pelos Mods e Rockers, os *nadsats* de *A Clockwork Orange* também se reúnem em bares. Em um deles, o Korova Milkbar, costuma-se beber o que eles chamam de "moloko" ("milk plus something else"⁸⁵), cuja receita é uma mistura de leite com alucinógenos. Os *droogs* também bebem, para iniciar a noite, o "milk with knives in it [...] and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one"⁸⁶ (BURGESS, 1986, p. 4). Percebe-se, aqui, o uso das drogas no estilo de vida desses jovens, outro denotativo da natureza desviante do grupo. Os adolescentes do pós-guerra britânico, principalmente os Mods, que gostavam de sair à noite, também tomavam pílulas de anfetamina, compradas na farmácia, para manter a energia durante as festas, o que levou ao primeiro grande surto envolvendo drogas e juventude no Reino Unido⁸⁷.

3.4 Violência

Os Mods e os Rockers também aproveitavam os fins de semana para viajar para cidades litorâneas. Brighton, cidade costeira do sul da Inglaterra, tornou-se um dos lugares mais frequentados pelos jovens e, inclusive, recebeu o apelido "the teenage town" (OSGERBY, 2017). A maior concentração de jovens se dava nos feriados, denominados Bank Holidays, quando inúmeros adolescentes se deslocavam para as praias.

A organização em massa dos jovens em grupos foi considerada uma ameaça à ordem social. Eles eram tratados com hostilidade e ressentimento pelos moradores do litoral inglês, como uma afronta ao ambiente familiar e calmo das cidades praianas, então lotadas de adolescentes em busca do que fazer. Em diversos estabelecimentos, negava-se a entrada dos jovens, que, por isso, ficavam andando a esmo pela cidade. O tédio acabava por incentivar atos bagunceiros, chegando algumas vezes ao vandalismo ou confusões entre grupos - as brigas entre gangues eram, muitas vezes, o ápice do tempo livre dos adolescentes (CORRIGAN, 2003).

⁸⁵ "Leite-com-tudo-e-mais-alguma-coisa" (BURGESS, 2004, p. 3)

⁸⁶ "[...] leite com faca dentro [...] e isso te aguçava e te deixava pronto pra um vinte-contra-um do cacete" (BURGESS, 2004, p. 3).

⁸⁷ Disponível em: <<https://www.drugwise.org.uk/amphetamines/>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

Essa ameaça à ordem social também é encontrada em *A Clockwork Orange*, embora de forma mais violenta do que na realidade extratextual. A dominação das ruas pelos jovens se dá à noite, período favorável à realização de atos infracionais ou violentos. Segundo Alex, "the day was very different from the night. The night belonged to me and my droogs and all the rest of the nadsats, and the starry bourgeois lurked indoors"⁸⁸ (BURGESS, 1986, p. 47).

Ao descrever brevemente a organização das gangues, Alex afirma: "Sometimes gangs would gang up so as to make like malenky armies for big night-war"⁸⁹ (BURGESS, 1986, p. 18). Ocorre, inclusive, um conflito sangrento entre a gangue de Alex e a personagem Billyboy. Além da violência entre grupos, há também a violência no grupo, como quando Alex ataca seus *droogs* após o desentendimento sobre quem era ou deveria ser o líder.

No caso dos Mods e Rockers, um dos acontecimentos mais marcantes foram as brigas entre ambas as subculturas nas cidades litorâneas da Inglaterra. Esses conflitos conferiram uma imagem ainda mais negativa aos jovens, considerados vândalos, delinquentes e tratados como um problema social do Reino Unido aos olhos dos adultos, os quais viam a juventude como uma categoria social com potencial para instaurar mudanças negativas à organização social e estrutural do país.

Cohen (2011), em seus estudos sobre a reação da sociedade às confusões envolvendo Mods e Rockers, afirma que grande parte da histeria, ou "pânico moral", foi impulsionada pela mídia. Os jornais da época sensacionalizavam esses encontros dos jovens nas praias, fazendo parecer muito mais violentos e grandiosos do que era realmente. Assim, os adultos e as autoridades ficavam na expectativa de uma grande confusão cada vez que os jovens se deslocavam em massa para o litoral, com suas scooters e motocicletas. Policiais eram enviados para remediar qualquer tipo de confusão que surgisse. Como a divulgação dos feriados adolescentes pela mídia se dava em escala nacional, mais e mais jovens, de vários lugares do país, acabavam por se reunir nesses locais e, eventualmente, brigas sérias realmente aconteceram envolvendo a maioria dos que lá estavam presentes. A mais conhecida delas ocorrendo em Brighton, no ano de 1964.

⁸⁸ "O dia era muito diferente da noite. A noite pertencia a mim e a meus druguis e a todo o resto dos nadsats, e os burgueses starres espreitavam dentro de suas casas" (BURGESS, 2004, p. 44).

⁸⁹ "Às vezes, gangues se juntavam para formar exércitos malenks para uma grande noite de guerra, mas na maioria das vezes era melhor circular em número reduzido" (BURGESS, 2004, p. 17).

Anthony Burgess já preconizava acontecimentos como esse (ou muito piores) antes da produção e publicação de *A Clockwork Orange*, em 1962. Segundo o autor,

These young people seemed to love aggression for its own sake. They were experiencing the Manichean principle of the universe, opposition as an end in itself, *yin* versus *yang*, X against Y. I foresaw that the Queen's Peace was going to be greatly disrupted by the aimless energy of these new young, well-fed with money in their pockets.⁹⁰ (BURGESS, 2014, p. 614)

Página | 176

Essa visão foi levada à ficção, embora a violência representada no livro seja exacerbada, para além do que realmente aconteceu na Inglaterra. Burgess, como ele próprio relata (BURGESS, 2014), previa grande aumento no nível de delinquência juvenil – uma profecia que os canais da mídia estariam prontos a corroborar e divulgar.

Em *A Clockwork Orange*, Alex é preso aos 15 anos, no auge de sua adolescência. Antes disso, ele havia frequentado *corrective schools*⁹¹, devido aos seus atos delinquentes, e era acompanhado por um *post-corrective adviser*⁹², P. R. Deltoid, que fazia visitas à sua casa para verificar como ele estava se comportando. Deltoid, em uma de suas visitas, questiona Alex sobre a natureza violenta dos jovens:

"What gets into you all? We study the problem and we've been studying it for damn well near a century, yes, but we get no farther with our studies. You've got a good home here, good loving parents, you've got not too bad of a brain. Is it some devil that crawls inside you?"⁹³ (BURGESS, 1986, p. 43)

Esses questionamentos também se faziam presentes na realidade extratextual do período de produção da narrativa. Os problemas de violência e delinquência urbana, que antes pareciam relativamente distantes de realidade imediata da maior parte dos adultos na Inglaterra, "[...] were literally and metaphorically too close to home"⁹⁴ (COHEN, 2011, p. 221). Os jovens delinquentes "appeared to be affluent, well clothed and groomed and, above all, highly mobile"⁹⁵ (Ibid.) e isso parecia incongruente com seu

⁹⁰ “Esses jovens pareciam amar a agressão pelo prazer que ela os trazia. Eles estavam experienciando o princípio maniqueísta do universo, oposição com um fim em si mesmo, *yin* versus *yang*, X contra Y. Eu previ que a paz da rainha seria altamente perturbada pela energia sem propósito dessa nova geração, bem alimentada e com dinheiro no bolso” (Tradução livre).

⁹¹ “Reformatórios” (Tradução livre)

⁹² “Conselheiro pós-correcional” (Tradução livre).

⁹³ “O que é que dá em vocês todos? Nós estudamos o problema e já estamos estudando há quase um século, sim, mas os estudos não estão nos levando muito longe. Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra dentro de você?” (BURGESS, 2004, p. 41).

⁹⁴ “[...] estavam literal e metaforicamente muito perto de casa” (Tradução livre).

⁹⁵ “[...] pareciam ser afluentes, bem vestidos e bem cuidados e, acima de tudo, altamente mobilizados” (Tradução livre).

comportamento desviante. Os Mods e Rockers representavam uma quebra nas barreiras de classe, pois colocaram em xeque, para os adultos, a seguinte questão: em quem se pensa, geralmente, quando se fala em delinquência e violência urbana?

Após a visita de P. R. Deltoid, Alex, ainda refletindo sobre os questionamentos de seu conselheiro, lê um artigo no jornal sobre a juventude moderna e ri da incompreensão dos adultos quanto aos motivos que levam à delinquência dos jovens da modernidade:

[...] there was a bolshy big article on Modern Youth (meaning me, so I gave the old bow, grinning like bezoomny) by some very clever bald chelloveck. (...) This learned veck said the usual veshches, about no parental discipline, as he called it, and the shortage of real horrorshow teachers who would lambast bloody beggary out of their innocent poops and make them go boohoo for mercy. All this was gloopy and made me smeck, but it was like nice to go on knowing one was making the news all the time, O my brothers. Every day there was something about Modern Youth[...]⁹⁶ (BURGESS, 1986, p. 45)

A partir deste trecho, a narrativa reflete outra vez as discussões que, no contexto extratextual, já aconteciam social e cientificamente sobre a "juventude moderna", sobre as causas da violência e como contê-la. Discussões atuais ainda hoje.

Conclusão

Este trabalho teve como objetivo estabelecer uma correlação da juventude de *A Clockwork Orange* com a juventude do contexto extratextual do período de produção da narrativa, para depreender como se dá a organização do grupo de Alex. Constatou-se que alguns aspectos que constituem a organização desse grupo - como classe social, estilo (moda), opções de lazer e comportamento desviante -, além da relação entre a sociedade e os jovens de modo geral, na narrativa, se assemelham àqueles das subculturas juvenis do período: os Teddy Boys, nos anos 50, e os Mods e os Rockers, nos anos 60.

Constatou-se que os adolescentes de *A Clockwork Orange* mostram-se muito preocupados com sua aparência física, assim como os Teds e os Mods, pois estão sempre vestidos "in the heighth of fashion" (BURGESS, 1986), como Alex salienta diversas

⁹⁶ “[...] havia um artigo bolshi grande sobre Juventude Moderna (isso significava eu, então fiz a velha mesura, sorrindo feito bezumni) escrito por algum tchelovek careca intelectual. (...) Esse vek culto dizia aquelas veshkas de sempre, sobre a falta de disciplina dos pais, como ele chamava, e a escassez de professores realmente horrorshow que arrancassem a malandragem maldita de seus traseiros inocentes à base de chicotadas e os fizessem ficar buabuá pedindo misericórdia. Tudo isso era glupi e me fazia smekar, mas era bacana prosseguir sabendo que alguém estava escrevendo as notícias o tempo todo, Ó, meus irmãos. Todo dia havia alguma coisa sobre a Juventude Moderna[...]” (BURGESS, 2004, p. 43)

vezes. Além disso, os *nadsats* têm autonomia financeira (embora seu dinheiro provenha de roubos), o que lhes possibilita maior liberdade em seus momentos de lazer - caracterizados na narrativa pelas idas aos bares, usos de drogas, e consumo. Essa liberdade financeira se destaca na classe social a qual os jovens integram. Membros da classe trabalhadora, assim como os Teddy Boys, Mods, e Rockers, os *nadsats* se opõem aos adultos (tanto os da mesma classe quanto os de classe mais favorecida), que tiveram experiências muito diferentes em sua juventude, devido às restrições impostas pela guerra. Já a violência da juventude (embora exacerbada na narrativa) e o misto de medo e preocupação dos adultos, retratados no livro, se configuram como um reflexo da realidade extratextual.

O grupo de Alex e seus *droogs*, além dos outros grupos presentes na narrativa, cujo estilo difere do da personagem principal, constitui exemplo de subcultura juvenil, pois possui organização, interesses, comportamento e estilo próprios que os distinguem de outros grupos sociais. Compreende-se, assim, a obra literária como resposta a seu tempo, tendo em vista que reflete um problema social contemporâneo a sua publicação. Nesse sentido, a

[...] obra literária relaciona-se ao tempo de sua produção e à sociedade em que se insere e, assim, retrata-a por meio de diferentes arranjos narrativos e formas de representação. dialoga, portanto, com a cultura e com as demais artes, expressa o imaginário em que se inscreve e, logo, uma cosmovisão. A literatura, pois, está relacionada a seu contexto de produção e se debruça sobre seu tempo e seu meio, refratando a memória e a cultura de que é fruto. (KUNZ, 2020, p. 71)

Burgess, embora com um olhar um tanto disfórico em relação ao futuro da juventude (ou melhor, dos adultos perante os atos de violência da juventude), consegue imprimir em sua narrativa elementos que constituem a construção de identidade de um grupo juvenil e que podem ser observados não apenas na juventude do século XX, como também na do século XXI. No entanto, para alívio dos adultos preocupados com a segurança das terras da rainha, a profecia de Burgess quanto à violência dos jovens não se realizou como previsto no seu universo distópico.

Referências

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1994.

BELL, Amy Helen. **Teddy Boys and Girls as neo-flâneurs in postwar London**. *The Literary Journal*, v. 11, n. 2, 2014.

BURGESS, Anthony. **A clockwork orange**. New York: Norton & Company Inc., 1986.

_____. **Laranja mecânica**. Tradução: Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. **You've had your time**. eBook Kindle: Vintage Digital, 2014.

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência**. São Paulo: Publifolha (Folha Explica), 2000.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

CLARKE, John; HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony; ROBERTS, Brian. Subcultures, cultures and class. In: HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance through ritual: youth subcultures in post-war Britain**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

CLARKE, John; JEFFERSON, Tony. **Working class youth cultures**. Centre for Contemporary Cultural Studies – Conference on "Working Class Culture and Social Change" : University of Birmingham, 1973.

COHEN, Albert K. **Delinquent boys: the culture of the gang**. New York: The Free Press, 1971.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers**. Taylor & Francis e-Library, 2011.

CORRIGAN, Paul. Doing nothing. In: HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance through ritual: youth subcultures in post-war Britain**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

ERIKSON, Erik. **Identity: youth and crisis**. New York: W. W. Norton & Company, Inc. (Copyright 1968), 1994.

FELDMAN, Christine Jacqueline. **We are the Mods': A Transnational History of a Youth Culture**. Tese de doutorado. University of Pittsburgh - Faculty of Arts and Sciences, 2009.

HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance through ritual: youth subcultures in post-war Britain**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. Taylor & Francis e-Library, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JEFFERSON, Tony. Cultural responses of the Teds. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. **Resistance through ritual: youth subcultures in post-war Britain**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

KUNZ, Marinês Andrea. Literatura e sociedade brasileira: Quincas Borba e o Humanitismo. In: SARAIVA, J. A.; ZILBERMAN, R. **Machado de Assis. Intérprete da sociedade brasileira**. Porto Alegre/RS: Zouk, 2020.

MENEZES, Paulo. **Cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP / Editora 34, 2013.

MURDOCK, Graham; McCRON, Robin. Consciousness of class and consciousness of generation. In: HALL, Stuart. JEFFERSON, Tony. **Resistance through ritual: youth subcultures in post-war Britain**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

MODS, Rockers, and Bank Holiday Mayhem. Documentário, BBC (UK), 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uYqjnmX3iYM>>. Acesso em: 3 nov. 2018.

OSGERBY, Bill. Brighton Rocked: Mods, Rockers, and social change during the early 1960s. In: THURSCHWELL, Pamela (Ed.). **Quadrophenia and Mod(ern) Culture**. Palgrave Macmillan: London, 2017.

PAPALIA, Diane. FELDMAN, Ruth. **Desenvolvimento humano**. 12 ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da História e da ficção. In: _____. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

ZIMMERMANN, Máira. **Diálogos entre moda e rua: Teddy Boys: de subcultura à cultura de massa**. Ponto Urbe, v. 11 – Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo, 2012.

YOUTH GROUPS AND IDENTITY CONSTRUCTION IN A CLOCKWORK ORANGE

The objective of this article is to understand the identity construction of the adolescent character Alex and his friends in *A Clockwork Orange*, by Anthony Burgess, who was influenced by the growing number of teenagers on British streets at the beginning of the 1960s. By means of bibliographical research, the identity construction of the teenagers in the narrative is hereby connected to the youth groups of the British post-war period - Teddy Boys (1950s), Mods and Rockers (1960s). It was verified that the fictional group shares similarities with the British youth groups mentioned above with respect to their identity organization - social class, clothing, leisure, and deviant behavior -, which places them in what social theory authors refer to as *youth subculture*. What most differentiates them is the dystopic and tragic view of youth violence portrayed by Burgess. Although a certain "moral panic" emerged in English society due to the growth of gregarious and deviant behavior of adolescents, the violence of the teenage characters in the narrative takes bigger proportions than in reality. Nonetheless, *A Clockwork Orange* portrays elements of youth identity construction that can be observed not only in youth from the 20th century but also from the 21st century.

Página | 181

Keywords

Literature. Identity. Youth Groups. A Clockwork Orange.

Recebido em: 29/06/2021

Aprovado em: 24/08/2021

A condição de simulacro da
ficção moderna no conto As
Ruínas Circulares de Jorge
Luis Borges

Kleber Kurowsky⁹⁷

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

A ficção assume uma posição bastante singular dentro do campo dos estudos literários. É, simultaneamente, um dos principais pilares de qualquer análise literária e um elemento frequentemente esquecido de ser abordado. Mesmo na contemporaneidade, em que o pacto ficcional é geralmente aceito sem grandes percalços, incluindo os casos em que a ficção assume uma posição fragmentária frente à realidade, abordar a natureza da ficção através da literatura pode ser causa de contensão. Tendo isso em vista, o objetivo deste artigo é analisar o conto “As Ruínas Circulares” (2007) do autor argentino Jorge Luis Borges, com ênfase na maneira com que a narrativa elabora novos pontos de vista acerca da ficção e como o conto aborda os pormenores estéticos e metafísicos do ato de criar uma obra ficcional. Para a construção desta argumentação, partiremos, principalmente, da discussão fundamental sobre a ficção que surge dos textos e correspondências dos autores Henry James e Robert Louis Stevenson, bem como de estudos prévios sobre a obra de Borges.

Palavras-chave

Borges. Conto. Ficção. Modernidade.

⁹⁷ Bacharel em Letras - Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

Introdução

A ficção, matéria prima imprescindível ao ato de produção literária, mais do que simples manifestação artística de um ato de ‘faz-de-conta’, é um elemento estruturante que acompanha uma série de desafios particulares, sejam eles metafísicos, estéticos ou morais. Mas apesar do conceito de ficção ser tão elementar e central ao discurso que cerca o objeto literário – e talvez por ser tão central –, ele acaba passando despercebido em meio às reflexões literárias; é como Catherine Gallagher (2009, p. 629) resume ao afirmar que “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção.” Isso ocorre, em parte, porque se trata de um conceito coberto por camadas e camadas de convenções, de certo acordo mútuo entre o que de fato constitui a ficção e qual o seu papel. Essencialmente, fingimos concordar sobre o que é ficção para assim evitarmos abrir a caixa de pandora que esse conceito pode se tornar.

Todavia, como é o caso de toda convenção, nossas aproximações e concordâncias sobre o que é ficção nem sempre estiveram presentes. Exemplo prático disso são as correspondências trocadas entre os autores Henry James (2017) e Robert Louis Stevenson (2017) acerca da literatura e da natureza da ficção, as quais viriam a se tornar fundamentais para o que, no século XX, foi batizado de Teoria Literária. Aprofundaremos esse tema mais adiante neste trabalho, mas é importante adiantar que um dos pontos sobre os quais James e Stevenson mais se detêm é a relação tão crucial e ao mesmo tempo tão incerta entre ficção e realidade, ou ficção e vida. A narrativa literária, para ambos os autores, não é uma simples cópia ou reprodução da realidade, assim como não se trata de algo totalmente dissociado desta. Essa noção é importante pois se trata de uma reflexão elementar à literatura (e aos estudos literários) da modernidade, momento de choques constantes que resulta profundas transformações formais e temáticas. Dentre essas transformações, podemos citar um abalo sistemático às convenções de ficção que apenas começavam a ganhar consistência: o pacto sobre a irrealidade do que se está sendo lido começa a ser desafiado, com obras cada vez mais preocupadas em testar os limites da ficção, em criar pontos de pressão que atestem o caráter ficcional das obras. Essa experimentação com os limites da arte surge, em parte, pelas experiências limite que a humanidade vivenciou ao fim do século XIX e início do XX, as quais criaram uma nova realidade, nascida de guerras mundiais, do genocídio do holocausto e do advento da energia nuclear; e essa nova realidade, por sua vez, trouxe novas ficções, estas cada vez mais preocupadas em examinar seu próprio caráter de ficção, em expor os mecanismos

internos da criação ficcional ao leitor: estratégias artísticas que convencionamos chamar de ‘metaficção’.

É nesse contexto que podemos inserir as produções artísticas de Jorge Luis Borges, as quais – constantemente atribuídas ao vago conceito de ‘Realismo Mágico’ – se definem pelo teor breve e metafísico na constituição das narrativas; os espaços retratados são incertos e pouco definidos, o tempo – objeto de reflexão constante por parte de Borges – se apresenta como algo desconjuntado, em que causa e efeito se manifestam de maneira, por vezes, totalmente dissociada. Entretanto, outro ponto que também foi central nas narrativas de Borges – e sobre o qual nos concentraremos aqui – foi o exame das fronteiras entre ficção e realidade. De fato, o título de uma de suas obras mais conhecidas já nos dá indícios disso: *Ficções* (2007). Originalmente publicada em 1944, a obra é pontuada por contos que tentam demonstrar novas maneiras de se pensar a ficção, mas talvez o conto que melhor exemplifique essa busca seja “As Ruínas Circulares”. Nesta narrativa, um personagem viaja até uma série de ruínas isoladas conhecidas por seu caráter mágico, e nela ele decide “sonhar um homem” de forma tão completa e absoluta até ele atingir consciência de si. Ao fim da narrativa, todavia, é revelado que o próprio criador é ele próprio uma criação. Essa breve síntese do argumento narrativo já demonstra as implicações mais básicas para o estudo da ficção e da metaficção, mas são as estratégias formais que mais nos chamam a atenção, a maneira com que essa reflexão é estabelecida, e que serão, portanto, nosso objeto de estudo.

Fundamentação Teórica

Catherine Gallagher em seu texto “Ficção” (2009), parte de uma abordagem histórica para descrever as transformações pelas quais o conceito de ficção atravessou no decorrer dos séculos, enfatizando seu caráter convencional. Ficção, como entendemos hoje, se trata de algo completamente diferente do que foi a ficção há alguns séculos, embora existam certas aproximações em como pensávamos nesse conceito ontem e como pensamos nele hoje. Mas o ponto principal, e sobre o qual vamos nos concentrar aqui, é o da relação entre a obra e leitor e a função que a ficção exerce dentro deste diálogo. Como momento crucial para a elaboração dessa discussão que data de muitos séculos, a autora aponta os romances publicados no século XVII como sintomáticos de uma mudança de paradigma: os leitores, de maneira geral, esperavam encontrar nas obras certa correspondência básica com fatos reais – era, inclusive, uma questão moral –, mas, aos poucos, surge uma aceitação maior de que as obras não necessariamente precisavam

conter essa correspondência, pelo menos não de maneira tão objetiva quanto antes de defendia. Como a própria autora explica:

em meados do século [XVIII], um certo número de *novels* formulou um novo princípio teórico para uma nova forma literária: *estas obras não falam de ninguém em particular*, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte, nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos. (GALLANGHER, 2009, p. 635, grifos da autora)

Antes, o ato de acreditar no que era lido estava atrelado a algum tipo de unidade crível entre a vida e a arte, mas, e esse é o elemento chave para nos concentrarmos aqui, a ficção é assumida, na modernidade, como algo que não pode ser classificada a partir da dicotomia entre verdadeiro e falso, pois não pertence a nenhum: inexistente. Essa inexistência, por sua vez, impõe suas próprias regras ao campo ficcional, embora essas regras sejam sempre influenciadas, em alguma medida, pela realidade externa. Sobre isso, Gallagher (2009, p. 640) ainda explica: “A modernidade favorece a ficção porque encoraja o ceticismo e a conjectura.” Segundo a autora, o ato de leitura de uma obra literária é constituído, primariamente, por uma credulidade irônica, em que o leitor não acredita que aquilo que está lendo corresponde à realidade objetiva, mas aceita interpretar a obra a partir dos pormenores lógicos que estão sendo propostos pela narrativa e não a partir da lógica da realidade. Forma-se, então, o debate sobre a verossimilhança, a qual apregoa que o funcionamento e coerência de uma obra depende de uma relação harmônica entre seus dispositivos internos; o leitor pode acreditar no fantástico e no absurdo, desde que isso faça parte da tessitura narrativa.

Essa discussão se aproxima, em muitas frentes, daquilo que Maurice Blanchot propõe no texto “A linguagem da ficção” (2011). Segundo o autor, as particularidades que definem a narrativa literária não se encontram nas informações que o texto fornece, mas sim naquilo que ele omite. Nesse sentido, a relação entre texto e leitor é bastante singular na medida em que se estabelece a partir da aceitação de lacunas textuais. Trata-se do que o autor chama de um ‘pacto de ignorância’. Ao lermos uma obra, aceitamos que não teremos acesso a muitas informações, que não conheceremos o passado de certos personagens, a descrição de certos espaços ou exploração plena e minuciosa da consciência do protagonista. Segundo o autor, é justamente nesses espaços em branco, em que o texto retém alguma informação, que formulamos nossas interpretações, pois acabamos preenchendo essas lacunas, mesmo sem perceber, com nossas hipóteses e projeções. Em nosso primeiro contato com uma obra literária, somos ignorantes sobre o

que constituí seu mundo, mas, como o próprio autor afirma, “essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como um mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver.” (BLANCHOT, 2011, 83). A narrativa literária, portanto, sempre leva em conta as limitações da percepção do leitor, da qual necessita para plenamente estabelecer a verossimilhança. A credulidade irônica, portanto, depende de uma atitude que não busque contornar as lacunas do texto, mas sim levá-los em consideração para a formulação de toda e qualquer interpretação.

Esse ponto de contato tão particular entre texto literário e leitor, ao chamar a atenção para as omissões e ausências da obra, também contrasta com nossa atitude frente a outros tipos de texto e situações da vida, em que essas lacunas seriam vistas como falhas ou problemas. Essas diferenças entre nossas atitudes reflexivas frente a vida e o texto literário são fundamentais para compreendermos os aspectos mais fundamentais dos estudos da ficção, aspectos sobre os quais Henry James (2017) e Robert Louis Stevenson (2017) já se mostravam atentos em seus estudos, bem como nas correspondências entre si, as quais funcionam como pilares fundamentais para esse tipo de abordagem.

A escrita de textos e cartas sobre os temas de literatura e ficção – organizada por Marina Bedran na obra *A aventura do estilo: ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson* (2017) – é desencadeada como resposta à fala do autor Walter Beasant no Royal Institution, proferida em 1884. O primeiro texto, e talvez o mais fundamental para o estudo aqui proposto, seja “A arte da ficção” (2017), de Henry James. Neste texto, o autor traça um panorama compreensivo a respeito das condições básicas para a elaboração de uma obra ficcional, expondo seus desafios e seus princípios filosóficos fundamentais. Entretanto, o que é central para o estudo aqui proposto é a relação entre vida e ficção, e quais são as consequências éticas e morais que a elaboração de uma obra literária acarreta; ou, para nos aproximar do léxico utilizado por James (2017), a forma com que a arte ‘compete’ com a vida. Para o autor, a noção de que a literatura deve apenas aceitar sua posição de submissão em relação a vida é limitadora, tanto para o campo da reflexão metafísica quanto para a própria literatura. A comparação, segundo James (2017), não opera de maneira eficiente, pois vida e literatura, apesar de contarem com modos de significação tangencialmente diferentes, ainda se informam mutuamente.

A única razão de ser de um romance é que ele *de fato* compete com a vida. Quando deixa de competir como a tela do pintor compete, terá chegado a um

estranho impasse. Não esperamos que uma pintura de faça humilde para ser perdoada; e a analogia entre a arte do pintor e a do romancista é, até onde posso ver, total. (JAMES, 2017, p. 308, grifo do autor)

Essas observações surgem de um exame cultural do gênero romance na segunda metade do século XIX, período em que esse tipo de manifestação literária apenas começava a receber o prestígio que outras formas de arte, ou mesmo que outros gêneros literários (embora a palavra ‘gênero’ possa soar anacrônica aqui), e o estudo do romance e da ficção devia proceder, invariavelmente, uma defesa da prática romanesca em si. Em essência, o argumento de James (2017) defende que é ingênuo privar o romance, o ato de criar ficções, de competir com a vida, sendo que esses ataques não são direcionados a outras formas de arte. Competir com a vida, representá-la e desafiá-la, para o autor, é não apenas parte do processo artístico como é inevitável ao seu desenvolvimento.

Esse posicionamento é essencial para o argumento central de James (2017) ao ponto de o autor defender que um dos maiores pecados que o artista pode cometer durante o processo de criação é de romper com essa linha tão tênue que une obra e vida. Para o autor, tudo que cristaliza a narrativa ficcional num estatuto de artifício impede a competição entre arte e vida, esvaziando a obra literária de suas potências fundamentais, e estabelece isso ao comentar uma obra de Anthony Tallope:

Numa digressão, um parêntese ou um aparte, ele admite para o leitor que ele e seu amigo confiante estão apenas “fazendo de conta”. Ele admite que os eventos que narra não aconteceram realmente, e que dar à narrativa o giro que o leitor quiser. Tal traição de um ofício sagrado me parece, confesso, um crime terrível; [...]. Sugere que o romancista está menos preocupado em buscar a verdade que o historiador, e, ao fazê-lo, o priva de um golpe, de sua arena. (JAMES, 2017, p. 326)

O pleno sustento da ficção, portanto, aparece vinculado ao sagrado, e a revelação de seus mecanismos internos, os bastidores de sua produção e da relação do texto com seu autor, nada faz senão profanar o objeto sacralizado da ficcionalização. É interessante observar que essa atitude antagônica ao que hoje chamaríamos de metaficção surge da já mencionada necessidade de estabelecer a escrita do romance como prática artística válida, e esse tipo de discurso irônico serviria apenas para reduzir o ato ficcional a nada mais que uma brincadeira, percepção esta que, de certa forma, opõe-se às percepções modernas ou contemporâneas de literatura. No século XXI, a metaficção, o piscar de olhos de cumplicidade quanto ao caráter ficcional do que se está sendo lido é parte do processo literário, com diferentes obras e estilos preocupadas com apontar para as fronteiras do ficcional, como é o caso da autoficção, por exemplo. Entretanto, isso só

é possível no atual contexto devido a uma maior maturidade do discurso ficcional, bem como um maior entendimento acerca da natureza da ficção, tanto por parte dos estudos literários quanto da população leitora em geral.

Aqui encontramos um ponto que é, simultaneamente, de tensão e aproximação entre as opiniões de Stevenson (2017) e James (2017): Stevenson (2017) compreende a concepção de ‘competir com a vida’ de maneira adversa àquela que James (2017) de fato defende. Segundo James (2017), o ato de competir com a vida não surge como uma sobreposição da realidade, mas como um jogo com pontos de referência distintos a partir dos quais é possível pensar no mundo. Stevenson (2017), por sua vez, interpreta esse conceito de competição como se James (2017) neutralizasse certas complexidades inerentes à vida e à realidade objetiva. O que acontece é que Stevenson (2017) acaba defendendo alguns argumentos muito semelhantes àqueles propostos por James (2017) justamente por uma diferença de abordagem. Essa diferença de abordagem, entretanto, é essencial para compreendermos alguns pontos cruciais sobre o discurso ficcional.

Nenhuma arte, para usar a ousada frase do Sr. James, pode “competir com a vida” com sucesso, e a arte que faz isso está condenada a parecer *montibus abuiis*. Diante de nós está a vida, infinita em suas complicações; atravessada pelos mais variados e surpreendentes meteoros; apelando ao mesmo tempo ao olho, ao ouvido e à mente – a morada da excelência –, ao toque – tão intensamente delicado – e ao estômago – tão imperioso quando está faminto. Ela combina e emprega em sua manifestação o método e material não de uma, mas de todas as artes. (STEVENSON, 2017, p. 680)

Essa ideia da complexidade e multiplicidade da vida é uma constante no texto de Stevenson (2017); para o autor, a grande questão ao ser pensada ao estudarmos a relação entre arte e realidade reside no fato de que a vida é muito mais rica e densa do que pode ser qualquer forma de representação artística. Novamente, isso não está distante daquilo que é defendido por James (2017), mas o ponto em que os dois autores se afastam está no fato de que, para Stevenson (2017), a ideia de que a ficção jamais poderá simular a vida em todo seu deslumbre deveria dissuadir o artista de tentar imitar a realidade, pois “O único método do homem, quando ele pensa ou cria, é entrecerrar os olhos ao deslumbre e à confusão da realidade.” (STEVENSON, 2017, p. 692) Enquanto James (2017) defende que a ficção, apesar de inevitavelmente mais simples do que o mundo objetivo e palpável, não pode se afastar desta, buscando representá-la a partir de seus mecanismos particulares em busca de um pacto ficcional com seu leitor, pois apenas assim a ficção – e o romance, mais especificamente – alcançaria maior prestígio dentre

as camadas artísticas. O que ocorre, em meio à argumentação de ambos, é que acabam por defender um mesmo propósito, mas a partir de abordagens distintas, como se observa pela seguinte afirmação de Stevenson (2017, p. 699):

A literatura, acima de tudo em sua forma mais típica, a forma da narrativa, também foge ao desafio direto, buscando em vez disso um objetivo independente e criativo. Se é que imita algo, ela imita não a vida, mas a fala, não os fatos do destino humano, mas as ênfases e supressões com as quais o ator humano fala deles.

A tentativa de competição com a vida, portanto, é apenas condenada como imitação absoluta da realidade, não como forma de estudar as sutilezas da vida humana. Mas o ponto principal vem com a afirmação de um ‘objetivo independente’: a ficção romanesca, para Stevenson (2017), deveria buscar aquilo que tem de único e particular e não depender de algum tipo de representação fidedigna da realidade. Stevenson (2017), portanto, assim como James (2017), também espera que a ficção alcance maior prestígio e destaque na esfera artística, mas os autores diferem na medida em que James (2017) defende que a ilusão proposta pela obra deve ser mantida a todo custo, fazendo com que o leitor esqueça de seu caráter ficcional; Stevenson (2017), por sua vez, propõe que a independência e prestígio só podem ocorrer se a literatura for além dessa ilusão, mesmo que não a abandone completamente. Uma concepção rarefeita de ficção germina deste debate: ao mesmo tempo em que depende de pontos de ligação que o una à vida e à realidade, também opera a partir suas próprias referências e variáveis.

A autora Aurea Mota, em seu trabalho “‘En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó’: ação e história em Jorge Luis Borges” (2014), analisa a concepção de que a obra de Borges é definida por certa concepção determinista da vida e da arte; essencialmente, que ambas são amparadas por pressupostos filosóficos e estéticos que movem realidade e ficção num sentido pré-determinados. Entretanto, a chave para a argumentação da autora reside no fato de que o ato criativo praticado por Borges – ou seja, sua escrita – demonstra uma capacidade de circunscrever os determinismos da realidade através da ficção; não que através da escrita o autor consiga romper com as normas da realidade, mas que através dela estabeleça um novo tipo de relação com o real. Mota (2014) ainda defende que a obra de Borges abstrai, através da ficção, formulações sobre a natureza do real que se tornariam lugar comum na filosofia de autores como Jacques Derrida, por exemplo, principalmente acerca do que a autora chama de “ação e estrutura”. Essencialmente, Borges reformula, no campo literário, um espaço em que a estrutura ficcional não é apenas informada pela narrativa, mas é, em si, a própria narrativa.

A ficção de Borges é estabelecida, dessa forma, por um exame cuidadosamente metafísico da natureza humana: trata-se de representar os movimentos que nos impulsionam através da vida para assim alcançar uma maior compreensão da própria realidade e do tempo.

Borges desenha em seus contos homens que têm objetivos e que os perseguem como se fossem a única coisa que importasse, desde o momento que a pretensão surge. O homem que age e que consegue alcançar seus objetivos é aquele que abandona todas as fórmulas de cálculo racional preestabelecido. Do ponto de vista filosófico, o homem que aparece nos contos de Borges, é visto como essência e experiência - conceito que transcende a própria subjetividade -, sua existência é algo que decorre desses dois princípios. (MOTA, 2014, p. 25.)

Os personagens de Borges não estão tentando representar seres humanos em si, mas sim organizá-los como cristalizações de filosofias e perspectivas sobre a experiência humana frente ao mundo, especialmente frente ao mundo moderno. Ao aplicar essa forma de pensar ao conto “As ruínas circulares” (2007), a autora encontra na narrativa um exemplo de personagem que esvazia-se de si na busca de algo particular, alguém que “só consegue alcançar seu objetivo quando declina de qualquer método que lhe possibilite, deliberadamente, atingi-lo.” (MOTA, 2014, p. 25) Segundo a autora, portanto, um dos pontos decisivos da ficção de Borges que definem o conto em questão é o do abandono do racional em prol de outras maneiras de tomar decisões e de se relacionar com o mundo. Num momento da história em que a objetividade e o racional se tornam cada vez mais incertos e fluídos, Borges opta por personagens que se afastam dessas considerações em busca de suas próprias formas de enfrentar a vida.

Essa linha de raciocínio se aproxima daquela proposta por Ulysses Pinheiro em seu estudo “Jorge Luis Borges, ‘Borges’ e o ‘Eu’: o exemplo literário de John Perry” (2012). Partindo de uma interpretação do conto “Borges e eu” de Jorge Luis Borges, o autor propõe uma nova perspectiva sobre os narradores do autor argentino, bem como uma nova maneira de pensar as manifestações da individualidade em sua ficção. Segundo Pinheiro (2012), Borges reinterpreta a relação do indivíduo consigo mesmo em seus contos, valendo-se de uma noção de que o mundo moderno, cada vez mais fragmentado, demanda novos posicionamentos frente à realidade, novas formas de compreendê-la; e essas reformulações do real, para que se concretizem, precisam passar pelo prisma da ficção. Trata-se, em última instância, de novas formas pensar o conceito de verdade. Como Pinheiro (2012, p. 178) propõe:

através da interposição do velamento provocado pela ficção (uma forma de escrita que não está comprometida com a enunciação da verdade) é-nos dada

a visão direta de conceitos que, no seu uso irrefletido, se apresentam com excessiva “evidência” e “clareza”, a ponto de cegar-nos para seus aspectos problemáticos, revelando neles, assim, ambigüidades até então insuspeitas.

A ficção não oculta a verdade, ela é arquitetada para, como o autor coloca, atrair um olhar excessivo para certos aspectos, estes transformados em conceitos. Isso dialoga diretamente com o que argumenta Mota (2014) sobre os personagens de Borges: não se trata de uma tentativa fidedigna de representar seres humanos, mas de demonstrar, de maneira concentrada, experiências e conceitos que permitam à narrativa mediar a relação do leitor com o mundo moderno. Sendo assim, para os dois autores, as narrativas de Borges tentam se valer do caráter turvo da ficção para, ao mesmo tempo, atrair atenção ao caráter de objeto ficcional e indicar os percursos de uma nova concepção de vida e de mundo.

Análise da obra

O início do conto “As Ruínas Circulares” (2007) é de absoluta importância para o estudo que pretendemos construir aqui, pois situa o leitor não apenas no espaço e no tempo, mas também apresenta um novo conceito de espaço e de tempo; determina a organização estética e estrutural do conto enquanto redireciona a ficção para território novo, o qual será posteriormente aprofundado pela narrativa. Podemos observar as primeiras indicações disso ao nos concentrarmos na primeira frase apresentada pelo narrador:

Ninguém o viu desembarcar na noite unânime, ninguém viu a canoa de bambu sumindo no lodo sagrado, mas dias depois ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão a montante, no flanco violento da montanha, onde o idioma zend não foi contaminado pelo grego e a lepra é pouco freqüente. (BORGES, 2007, p. 46)

Dessa passagem, dois pontos são cruciais: a maneira com que o personagem se aproxima do lugar em que a narrativa decorrerá e o indicativo de sua terra natal; essas duas informações – ou preceitos de informações – relacionadas ao espaço permitem ao leitor entrever a gênese de uma nova concepção de tempo se formando. Através de pequenas informações, o texto cria a ilusão de que está situando a narrativa num lugar determinado e que o leitor pode conhecer, mas não passa disso, uma ilusão, pois as referências espaciais carecem de outros dados contra os quais possam contrastar e se complementar: o narrador, por exemplo, indica que o homem taciturno – o protagonista da narrativa – vem do Sul, mas não indica ao sul de que; em seguida, afirma que na sua

aldeia natal o idioma ainda não tinha sido contaminado pelo grego, e mesmo a lepra é pouco frequente. A soma desses dados narrativos distorce o espaço, pois não sabemos onde fica, embora haja uma vaga ideia física, mas também insere o tempo em algum ponto indiscernível, pois as informações oferecidas, sobre os flagelos da lepra e do contato entre o zend e o grego não são sólidas ou pontuais o suficiente para que uma interpretação segura possa ser realizada.

A base fundamental da ficção que aos poucos vai se estabelecendo, dessa forma, estabelece parâmetros básicos a partir dos quais o leitor pode se orientar, mas não se sentir totalmente seguro. Partindo de Blanchot (2011), podemos observar que se trata de um conto que não apenas emprega os inevitáveis vazios que permeiam a obra ficcional, mas que os tematiza diretamente, atraindo atenção para as fronteiras turvas que existem entre as várias camadas de realidade e ficção que se sobrepõe na narrativa; nossa incredulidade irônica nos permite entender sem nunca entender por completo. Seguindo nessa linha de pensamento, podemos observar, desde o início do conto, as reformulações do real que, segundo Mota (2014), são tão comuns à obra de Borges, e que a autora atribui a novas relações entre o indivíduo e o espaço que habita: o início da representação do mundo ressignifica, de maneira velada, a forma com que o leitor deverá interagir com o texto, pois estabelece a ilusão de uma realidade fixa, mas o faz a partir de sensibilidades modernas: um mundo sólido sob um olhar fragmentado. É algo que segue na mesma linha argumentativa proposta por Gallagher (2009) acerca das sensibilidades do leitor moderno: há uma mudança de paradigma na maneira com que as pessoas interagem com o texto ficcional, uma aceitação de que suas relações com a realidade e a vida são de uma ordem diferente do que a simples tentativa de traduzir o mundo como ele é para as páginas da obra literária. Isso é não apenas presente na obra de Borges – e em “As ruínas circulares” (2007) principalmente – como é algo tematizado; a ficção tematiza a ficção. Isso gera a consequência de, já nas primeiras palavras do conto, indicar que a ficção da obra será marcada por uma reinterpretação de certa ideia de realidade e, portanto, de verdade.

A narrativa inicia *in media res*, com o personagem já na etapa final de sua jornada para alcançar o lugar em que poderá concretizar seus objetivos, lugar este cuja primeira informação aponta para o esoterismo com seu “lodo sagrado”. Entretanto, as informações que vêm logo a seguir indicam território inóspito e pouco convidativo, mas que apesar das dificuldades de transição, o personagem insiste em prosseguir. Isso se aproxima daquilo que Mota (2014) explica ao afirmar que os personagens de Borges são impulsionados pelo desejo excessivo de alcançar um determinado objetivo, ignorando

qualquer tipo de dor ou percalço que esta busca pode acarretar. Podemos observar as manifestações práticas disso na seguinte passagem:

A verdade é que o homem cinza beijou o lodo, galgou o barranco da margem sem afastar (provavelmente sem sentir) o capim-navalha que lhe dilacerava a carne e se arrastou, atônito e ensangüentado, até o recinto circular coroado por um tigre ou cavalo de pedra, que um dia foi da cor do fogo e agora é da cor da cinza. (BORGES, 2007, p. 46)

O personagem, motivado como está, nem sente as feridas em seu corpo conforme continua seu percurso. É como se ignorasse a si próprio – e o próprio mundo que o cerca – em busca de algo a ser alcançado. Podemos observar aqui um ponto de contato com o que defende Pinheiro (2012) sobre a obra de Borges: o indivíduo, na ficção do autor argentino, reestrutura a realidade a partir de uma reestruturação consigo mesmo, abdicando de preceitos passados sobre a relação indivíduo-mundo em busca de uma nova realidade agora focada num objetivo a ser alcançado.

Esse comportamento – esta busca – do protagonista é essencial para compreendermos a maneira com que a narrativa se desenvolve, mas, principalmente, para que possamos entender o que este conto postula a respeito da ficção, ou, mais especificamente, a respeito da relação entre o indivíduo e o ato de criação ficcional. De fato, como mencionado anteriormente, esta missão com a qual o personagem se compromete e que será a chave para nossa análise é resumida pelo narrador da seguinte forma: “Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (BORGES, 2007, p. 47) Este desejo – aos poucos convertido em ato – se manifesta tanto como um processo religioso e ritualístico quanto como reformulação de uma nova realidade: o ato de sonhar um homem depende do apoio de ruínas circulares dotadas de propriedades mágicas, mas também de certa propensão para a engenharia criativa, com o narrador definindo que os sonhos do personagem (dos quais resultam este novo homem) da seguinte forma: “No início, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética.” (BORGES, 2007, p. 2007) O movimento adotado pelos sonhos do personagem vão do misticismo – descritos através de um caos disforme – a uma dimensão mais técnica e calculada – demonstrada por seu viés dialético. Seu *modus operandi* criativo, portanto, vai de encontro a questões abordadas por James (2017) e Stevenson (2017) em seus debates acerca da natureza da ficção, bem como de suas propriedades mais íntimas e maneiras de se realizarem.

Isso se concretiza, durante a narrativa, na maneira com que o personagem, de pouco em pouco, sonha – cria – um novo ser humano. Não é uma prática isenta de

fracassos, mas o mais importante para esta análise é o processo de criação ao qual ele se dedica na maior parte do conto; processo cujo sucesso ou falta dele depende de como o leitor interpreta o conceito de ficção que a narrativa promulga. A competição com a vida, processo de justaposição entre arte e realidade, defendido por James (2017) como inevitável e atacado por Stevenson (2017) pela futilidade desse objetivo, causa de tão empenhados debates por parte dos dois autores, assume uma dimensão quase literal em “As Ruínas Circulares” (2007) ao repensar a estrutura do conto tendo em vista sua conclusão, como veremos adiante.

O protagonista, ao criar, é cuidadoso, detalhista, e a narrativa revela indícios de que o ato de criar um ser humano em seus sonhos implica a criação de um ambiente em que possa habitar, como o seria se estivesse criando um personagem dentro de uma narrativa ficcional. Todavia, esse percurso de leitura que aproxima a criação de um homem à escrita de ficção ganha forma mais sólida apenas posteriormente, pois, de início, a principal associação que o conto realiza é com o de uma divindade criadora.

Sonhou-o ativo, quente, secreto, do tamanho de um punho fechado, de cor grená na penumbra de um corpo humano ainda sem rosto nem sexo; sonhou-o com minucioso amor, durante catorze lúcidas noites. [...] Na décima quarta noite tocou a artéria pulmonar com o indicador e, em seguida, o coração todo por fora e por dentro. O exame o satisfez. Deliberadamente não sonhou durante uma noite: depois voltou ao coração, invocou o nome de um planeta e empreendeu a visão de outro dos órgãos principais. Antes de um ano chegou ao esqueleto, às pálpebras. (BORGES, 2007, p. 49)

O homem cria cada detalhe do corpo inventado, dedicando anos de sua vida a essa empreitada, mas o ponto crucial se manifesta quando as realidades começam a se confundir; o que é real e o que é inventado é cada vez mais difícil de distinguir, até mesmo para o próprio personagem. Um dos principais indicativos dessa mistura de realidades é o papel que o fogo exerce no contexto narrativo. Desde o início do conto, o fogo aparece relacionado ao templo em que o personagem se isola para sonhar, mesmo que de maneira indireta. Ao chegar no templo, por exemplo, o narrador indica que o lugar “um dia foi da cor do fogo e agora é da cor da cinza. Essa arena é um templo que antigos incêndios devoraram, que a selva do pântano profanou e cujo deus não recebe a honra dos homens.” (BORGES, 2007, p. 46) O fogo surge, principalmente na forma de cinzas de incêndios passados, demarcando que fazem parte da história daquele ambiente; antes do viajante chegar, portanto, incêndios já haviam ocorrido e cessado, formando a noção de que ele não é o primeiro a estar ali. Mas sua função na narrativa ganha ainda mais notoriedade quando, durante o processo de criação, é revelado pelo narrador que uma das

particularidades do indivíduo sonhado é que sua vida é possibilitada pelo caráter divino desse mesmo fogo. Ou seja, aquele que sonha cria a forma do indivíduo sonhado, e poderá, posteriormente, comandá-lo, mas quem lhe atribuí o sopro da vida é o fogo.

O percalço acarretado vem do fato de que, por isso, o homem sonhado não pode ser ferido por fogo, e o contato das chamas com o indivíduo sonhado faria com que ele percebesse não passar de uma criação. O fogo, sendo assim, é responsável por unir as duas realidades: a física e a sonhada, pois interfere nas duas diretamente, e é a partir de uma maior compreensão sobre as funções do fogo – que, se está associado ao ato criativo, podemos interpretar como o personagem alcançando uma noção mais ampla do que significa criar – que sonho e realidade se turvam. Se, como James (2017) defende, a arte compete com a vida na medida em que está inevitavelmente atrelada a ela, é o fogo quem, na narrativa de Borges aproxima e viabiliza essa competição. Entretanto, esse mesmo fogo também assume uma relação particular com o que propõe Stevenson (2017), pois são as chamas quem, inevitavelmente, acabam instaurando a noção de que toda a realidade na qual o conto está inserido é um produto ficcional, noção que se estende dos personagens ao leitor; ou seja, o conto se vale daquilo que a literatura tem de particular para construir a narrativa, atraindo atenção ao caráter ficcional, algo que Stevenson (2017) defendia como essencial para o pleno desenvolvimento dessa forma de arte.

A partir de uma maior compreensão do fogo – do ato criativo –, realidade e ficção assumem novas tonalidades, tanto para o personagem quanto para o leitor, que aos poucos pode formar a hipótese de que o próprio sonhador, o homem que cria, é ele próprio oriundo de um sonho. Quanto mais tempo passa criando, mais a ficção que cria parece tomar conta de sua vida, algo que pode ser observado pela seguinte passagem:

Com pretexto da necessidade pedagógica, todo dia aumentava as horas dedicadas ao sonho. [...] Às vezes inquietava-o uma impressão de que tudo aquilo já acontecera... Em geral, seus dias eram felizes, ao fechar os olhos pensava: “Agora estarei com meu filho”. Ou, mais raramente: “O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for”. (BORGES, 2007, p. 50 – 51)

Disto, dois pontos merecem uma análise mais cuidadosa: a inquietação quanto à repetição daquele ato e a reflexão de que o indivíduo sonhado não existirá sem ele. A ideia de que aquilo já havia acontecido antes nos dá mais uma pista sobre o caminho para o qual a conclusão da narrativa se encaminha, sobre a revelação de que o sonhador é, ele próprio, sonhado, apenas mais uma criação; também é algo que dialoga com o próprio título do conto e o espaço físico no qual ele se encontra: tratam-se de ruínas em formato circular, mais uma vez deixando implícita a ideia de ciclicidade. Essencialmente,

a ficção que ele cria é, ela própria, produto de outra camada de ficção. Já o ponto seguinte, a ideia de que a ficção que ele produz não pode existir sem ele, parece tomar a forma de um comentário metaficcional: é necessário que ele sonhe, crie, para que o homem sonhado possa existir, da mesma forma que o autor precisa escrever para que a ficção possa ser, como o próprio narrador coloca, imposta à realidade. Isso se aproxima do que James (2017) propõe a respeito da ficção: não é uma formação imaginária independente, mas sim de algo que demanda ofício e prática; o ato de ficcionalizar é tão central para a literatura quanto a ficção em si.

Concluída sua missão, o homem sonhado já totalmente formado, o sonhador recebe a notícia de que há um homem num templo do norte e que ele não pode ser tocado pelo fogo. O sonhador se recorda que o fogo era o único que sabia que seu filho, o homem inventado, não passava, como ele próprio coloca, de um fantasma, uma ficção.

Essa recordação, apaziguadora de início, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse sobre esse privilégio anormal e descobrisse sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! (BORGES, 2007, p. 52)

A criação, tornada real, o assusta pela possibilidade de um dia se dar conta de que é apenas isso, uma criação, uma ficção fruto de sonhos alheios. É como se o assustasse a possibilidade do ser inventado assumir o caráter que Stevenson (2017) defende como essencial para a independência da ficção: assumir sua natureza desvencilhada da realidade objetiva como a conhecemos. A ficção, no conto, se espalha para além da simples definição de objeto inventado, invadindo os planos da realidade imediata, tornando-se carne e osso, mas com isso surge o medo – o pânico até – de ver essa ficção adotar seus próprios rumos, ganhar consciência de si, e se ver condenada pelo fato de que é isso: ficção. Entretanto, como veremos adiante, os medos sentidos pelo sonhador surgem das formas com as quais o personagem se projeta em sua criação: não é tanto um sinal de empatia com sua criação quanto uma preocupação consigo mesmo. Essa linha de leitura, por sua vez, recebe cada vez mais destaque no contexto narrativo, assumindo primeiro plano quando, ao final do conto, o discurso metaficcional se manifesta de maneira evidente através da revelação: “Caminhou conta as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (BORGES, 2007, p. 52)

Quem cria é ele próprio uma criação; ao não ser tocado pelo fogo, ele se dá conta de ser apenas um sonho: a ficção percebe ser ficção. Aqui, novamente partindo dos pressupostos teóricos de Blanchot (2011), ocorre uma mudança não apenas na narrativa em si, mas em sua relação com o leitor: não se estava lendo sobre a elaboração de uma criação, mas sobre uma criação ignorante de sua real natureza. O final do conto recontextualiza e redireciona a ficção estabelecida: a verdadeira divindade, ou demiurgo, é o narrador – talvez até, num plano mais amplo, o autor –, que é quem nos conta, quem cria aquela situação. Assim como o sonhador se dá conta da ficção em que está inserido, o leitor também é jogado contra a realização metaficcional: uma narrativa que, de maneira implícita, discute o que significa ser uma narrativa. Neste ponto, a literatura assume o que tem de único e particular, flertando com fronteiras que James (2017) condenaria por romper com um pacto ficcional que ele julgava tão central, mas se adequando às sensibilidades do leitor moderno, já ciente das camadas de ficção que envolvem todo tipo de prática literária, como explica Gallagher (2009). Mas mesmo com essa consciência, “As Ruínas Circulares” (2007), justamente por seu caráter cíclico, abala e questiona nossas compreensões mais elementares sobre o que constitui, afinal, a ficção.

Considerações Finais

Nada, segundo Gallagher (2009), é tão evidente e, ao mesmo tempo, tão invisível ao leitor de literatura quanto a ficção. Formação que, por ser tão parte de nossa paisagem cultural, já nem percebemos mais. A obra de Borges, entretanto, surge como uma espécie de antídoto para esse esquecimento consciente, renovando nosso estranho com esse ambiente de seres e situações inventadas e transformadas, e o conto “As ruínas circulares” (2007) talvez seja o maior exemplo disso. Envolvendo a narrativa com um enredo místico sobre as peculiaridades do poder divino, o conto aos poucos demonstra estar realizando comentários – ora mais, ora menos – sutis sobre a natureza da ficção: o que a constitui e o que ela acarreta. Mas o mais interessante sobre as sutilezas envolvidas é que não se trata de uma narrativa que está apenas preocupada em chamar atenção para seu status de ficção, mas sim de obra que, a todo momento, tensiona as fronteiras entre realidade e ficção, permitindo que o conto possa operar em duas camadas, as quais não se excluem: o leitor pode interagir apenas com a camada puramente diegética, a qual diz respeito ao sonhador e sua criação, mas também pode seguir sua leitura com base nos dados metaficcionais do conto, concentrando o olhar naquilo que está sendo postulado sobre a ficção em si.

“As Ruínas Circulares” (2007) parece ensaiar um posicionamento que ao mesmo tempo se adequa e se afasta daquilo que James (2017) e Stevenson (2017) defendem: a competição com a vida, tão central para James (2017), se encontra na maneira com que o conto absorve e representa a modernidade, demonstrando, por um viés fragmentado, a angústia humana da primeira metade do século XX, mas ao assumir seu caráter metaficcional acaba rompendo com as noções centrais do autor; a busca por aquilo que a literatura tem de único, percurso pelo qual, segundo Stevenson (2017), essa forma de arte atingiria sua independência, também tem destaque no conto, mas se manifesta de maneira implícita, sempre associada a uma leitura mais ‘tradicional’ da narrativa ficcional. A ciclicidade presente na narrativa, nesse sentido, é também uma ciclicidade conceitual, circundando várias abordagens sobre o que define a ficção sem nunca se alocar numa única e que, de certa forma, define, mais que qualquer coisa, os sentidos fragmentários e instáveis da ficção moderna.

Referências

- BLANCHOT, M. A linguagem da ficção. In: _____. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, J. L. As ruínas circulares. In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paul: Cosac & Naify, 2009, pp. 629 – 657.
- JAMES, H. A arte da ficção. In: BEDRAN, Marina. **Ensaio e correspondências de Henry James e Robert Louis Stevenson**. [Edição digital] Tradução de Marina Bedran. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017, s. p.
- MOTA, A. “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”: ação e história em Jorge Luis Borges. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, pp. 22 – 39, 2014
- PINHEIRO, U. Jorge Luis Borges, ‘Borges’ e o ‘Eu’: o exemplo literário de John Perry. **Dissertatio**, Pelotas, n. 35, pp. 177 – 194, 2012.
- STEVENSON, R. L. Um humilde protesto. In: BEDRAN, Marina. **Ensaio e correspondências de Henry James e Robert Louis Stevenson**. [Edição digital] Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017, s. p.

MODERN FICTION'S SIMULACRUM CONDITION IN THE SHORT STORY THE CIRCULAR RUINS BY JORGE LUIS BORGES

Abstract

Fiction assumes a very singular position in the field of literary studies. It is, simultaneously, one of the main pillars of any literary analysis and an aspect frequently forgotten. Even in contemporaneity, in which the fictional pact is generally accepted without great problems, including the cases where fiction has a very fragmented perspective of reality, touching the subject of the nature of fiction through literature can cause contention. Having this in mind, this article's objective is to analyze the short story "The Circular Ruins" by Argentine author Jorge Luis Borges, with emphasis in the way the narrative develops new points of view about fiction and how the short story deals with the aesthetic and metaphysical details of the act of creating a fictional work. To create this argumentation, we will use, mainly, the fundamental discussion about fiction that comes from the texts and correspondence between the authors Henry James and Robert Louis Stevenson, as well as previous studies about Borges' works.

Keywords

Borges. Short Story. Fiction. Modernity.

Recebido em: 05/04/2021

Aprovado em: 27/07/2021

Jorge Luis Borges: leitor de Walt Whitman

Ian Anderson Maximiano Costa⁹⁸
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

O objetivo desta reflexão é analisar os rastros de leitura de Walt Whitman na obra borgeana – tanto a ensaística quanto a ficcional. Borges foi um leitor atento do poeta norte-americano, notadamente de *Leaves of Grass* (1855). Descobre Whitman em sua estadia na Europa e, a partir desse momento, passa a deliberadamente imitá-lo. É nesse contexto que publica *Los Salmos Rojos* (1919), um livro de poemas em versos livres de inspiração claramente whitmanianos. Logo depois, a partir de 1930, Borges descarta essas primeiras experiências poéticas e passa a reler Whitman desde outra perspectiva, chave nesse processo de transição são os ensaios “El otro Whitman” e “Nota de Whitman” de *Discusión* (1932), o poema “Camden, 1982” de *El otro, el mismo* (1964) e a tradução e o prólogo de apresentação de *Leaves of Grass, Hojas de Hierba* (1969). É por meio desses textos que Borges constrói outro Whitman ligado aos procedimentos das máscaras como disfarce, fuga de uma leitura mimética.

Palavras-chave

Leitor. Borges. Walt Whitman. Folhas de Relva. Máscaras.

⁹⁸ Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bolsista Capes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>. E-mail: iananderson14@hotmail.com.

“El Walt Whitman del libro es un personaje plural; es el autor y es a la vez cada uno de sus lectores, presentes o futuros”.
Borges/Zemboirain⁹⁹

Borges e Whitman: aproximações

Página | 201

¿Qué es un lector? Essa é uma das perguntas que guiam Ricardo Piglia em *El último Lector* (2017) e que suscitam múltiplas respostas, uma delas passa por Borges e a assunção da ideia de um *lector miope*, o leitor que pega o livro ao rosto, em que a visão incide nos diversos espaços da folha e das interpretações, uma leitura minuciosa, dos pequenos índices, do detalhe: “Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (PIGLIA, 2001, p.149). Isso não é dizer algo de exclusivamente novo, é repisar um terreno já assinalado pela crítica, o da anterioridade da leitura em Borges, posição fortemente marcada por Emir R. Monegal (1980) e a ideia de uma *poética da leitura*. Entretanto, o leitor e sua configuração são importantes na consecução da nossa argumentação.

O paradigma desse *lector miope* na obra borgeana é a imagem do conto “El Aleph” (1949), o leitor que vê todos os pontos do espaço e inclusive a si mesmo vendo-o, leituras que comportam a mínima distância, é o leitor que cola o olho a página do livro ou espaço e descortina-se toda uma cosmologia.

Tal visão do Aleph parece demandar um olhar apurado. No entanto, mesmo o ver de perto não garante a completude, principalmente tendo em conta as sombras, ou seja, Borges e a cegueira. O *miopismo* dificulta a leitura, a embaça, a subverte, a desloca. Nessa perspectiva, a *miopia no Aleph* como espaço das leituras é também o lugar da *perspectiva estrábica*, do olhar assíncrono, que olha o presente e o passado, o verso e o reverso, o anacronismo, ou, o inglês antes do espanhol ou o alemão antes do inglês: é o leitor (Borges) que lê o *Quijote* primeiro em inglês e ao lê-lo em espanhol acha uma cópia mal feita do inglês. Ou, o leitor que lê Walt Whitman primeiro em alemão para só depois sondá-lo em inglês e por intermédio de uma livraria de Londres:

Foi também em Genebra que descobri Walt Whitman, graças a uma tradução alemã de Johannes Schlaf (“*Als ich in Alabama meinen Morgengang machte*” – “*As I have walk'd in Alabama my morning walk*”). Tinha consciência, é claro, do absurdo que era ler em alemão um poeta norte-americano, assim

⁹⁹ Trecho retirado do livro *Introducción a la literatura norteamericana* publicado a quatro mãos por Jorge Luis Borges e Esther Zemborain em 1967.

encomendei em Londres um exemplar de *Leaves of Grass* [Folhas de relva] (BORGES, 2009, p.28).

A escolha de Londres se explica por uma medida pragmática e geográfica, por Borges estar na Europa era mais prático e fácil encomendar uma edição do livro de Whitman, *Leaves of Grass*, na Inglaterra do que nos Estados Unidos. Apesar das facilidades de comunicação e transporte do século XX, nas primeiras décadas as viagens entre continentes eram realizadas por meio de navios e de maneira extremamente lenta. No entanto, o deslocamento da leitura da *miopia* e do *estrabismo* é notado de maneira consciente por Borges, a leitura de Whitman em alemão antes do inglês é nomeadamente chamada de “absurda”¹⁰⁰, seu caráter heterodoxo, desviante, é assumido. Antes de ser um elemento anódino e conjuntural parece se constituir em atividade deliberada construtora de uma poética de leitura. De Whitman, como veremos.

Página | 202

Não obstante, essa característica heterodoxa das leituras borgeanas merece um comentário à parte e uma pequena digressão. Essa postura se relaciona com o ensaísmo borgeano e o modo como suas leituras constroem uma estratégia que direciona o leitor para o deslindamento de sua obra. Borges, no seu contexto de enunciação, formula um espaço de leitura que foge ao cânone tradicional e a crítica. Para Piglia (2001),

Cuando uno mira la historia de la literatura argentina lo que encuentra es una gran tradición de ensayos, e intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. Por supuesto Borges es constitutivo de ese espacio. Me parece uno de los representantes más nítidos de esa tradición de la crítica que se aleja de las normas definidas por la crítica establecida. ¿Cuáles son las diferencias? Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos (PIGLIA, 2001, p.153).

Podemos tecer dois comentários dialógicos (e que no final compõem um só argumento) sobre esse espaço de leitura que o escritor cria para sua obra e que se relacionam com nosso Borges leitor de Whitman. Um primeiro é que a heterodoxia está posta nas margens dessa estratégia de leitura aquém e além dos cânones coetâneos.

O segundo comentário se refere à posição a qual a ensaística de Borges se direciona, a saber: uma conformação diametralmente oposta à crítica literária. Isso terá um peso em um dos ensaios de Borges sobre Whitman que analisaremos, “El otro Whitman” (1932).

¹⁰⁰ Esse caráter “absurdo” pode ser levado ao paroxismo se pensarmos que Borges dominava de maneira eximia o inglês. Aprendeu com sua avó paterna Fanny Haslam, uma inglesa. A biblioteca inglesa será um dos temas constantes na poética borgeana, se constitui como tradição e forma par com outra tradição, essa nacional, a gauchesca.

O desdobramento desse modo intempestivo convoca seu ensaio “Kafka y sus precursores” (1952) e a metamorfose dele mesmo, Borges, em um precursor. Em outras palavras, Borges pinça na “tradição menor” aqueles escritores que mais se parecem com sua poética ou que passam a estabelecer ligações a partir da poética borgeana – como Kafka faz com Aristóteles, Kierkegaard e Léon Bloy. Num movimento anacrônico do presente ao passado, formula uma “tradição imaginária” a partir de si mesmo. Tal postura do *Borges-precursor* serve não só para a narrativa como para a poesia, indícios desse procedimento aparecem em suas leituras de Walt Whitman, principalmente, por meio de um grupo ensaístico-ficcional formado pelo ensaio “Nota sobre Walt Whitman” (1932), do poema “Camden, 1892” do livro *El otro, el mismo* (1964) e o prólogo e a tradução *Hojas de Hierba* (1969).

Fechada essa pequena digressão que, de maneira plural, estabelece relações com Borges e Whitman, guiar-nos-emos primeiramente na postura heterodoxa de Borges, a contrapelo da crítica assentada, para acompanhar e aclarar a forma como Walt Whitman irrompe no ensaio “El otro Whitman” (1932), em que Borges procura fugir de uma leitura de Whitman que o inscreve numa posição redutora, visto como o poeta do “verso livre” e dos “catálogos” pela crítica francesa. Em oposição, Borges desvela uma das máscaras: o “Whitman humano”, imperfeito e falho como todo homem.

Para logo em seguida encaminhar as discussões para a ideia das “máscaras” em Whitman. Nessa configuração, formam par o ensaio “Nota sobre Walt Whitman” (1932), o poema “Camden, 1892” do livro *El otro, el mismo* (1964) e o prólogo e a tradução *Hojas de Hierba* (1969). Numa aproximação metafórica ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), o *corpus* aqui escolhido faz parte da leitura “visível” de Whitman na obra borgeana, a “invisível” teria que ser melhor analisada em outro estudo, mas aqui indicaremos pequenos rastros dessas *leituras do invisível*. Entretanto, nos dois momentos assinalados, as leituras de Whitman por Borges são leituras de *Leaves of Grass* (1855).

Esse segundo tópico que envolve a relação entre poesia e o “outro” quiçá estabeleça uma relação mais próxima com a própria poética borgeana. De outro lado, também se cola a crítica da poesia lírica moderna, se pensamos, principalmente, no poeta de muitas faces, na assunção das “máscaras” como “verdade da poesia” moderna em Hamburger (2007).

Conquanto, uma primeira crítica poderia ser tecida sobre a aproximação de Borges e Whitman que desmontaria os objetos deste trabalho, qual seja: as leituras de

Whitman por Borges não passariam de elementos conjunturais, ligados exclusivamente à juventude. Estamos nos referindo à estadia de Borges em Genebra. Como vimos, o escritor tem contato com Whitman na temporada que passou com a família na Europa, a década de 1910. Não faltariam outros elementos que corresponderiam à objeção, citemos outro trecho do *Ensaio autobiográfico* (1970) de Borges:

Durante certo tempo, pensei em Whitman não apenas como um grande poeta, senão como o *único* poeta. Na verdade, cheguei a pensar que todos os poetas do mundo até 1855 haviam se limitado a nos conduzir a Whitman e que não imitá-lo era um prova de ignorância. Já tivera essa mesma sensação lendo a prosa de Carlyle, que agora acho insuportável, e com a poesia de Swinburne. Foram fases que atravessei (BORGES, 2009, p.28).

Ao acreditarmos no relato, a leitura exagerada de Whitman seria colocada na conta dos arroubos da juventude, uma “fase”, simplesmente. Já havia tido tal atitude com outros autores, não era exclusiva com Whitman, experimentou isso com a prosa de Carlyle e a poesia de Swinburne. Nessa perspectiva, não teríamos porque realçar uma aproximação que é dada como conjuntural, como explicita o mesmo Borges, não imitar Whitman “era uma prova de ignorância”. Ou seja, o contexto explicaria por si essa fascinação efêmera. Basta pensar no livro publicado por Borges nesse período, *Los salmos rojos* ou *Los ritmos rojos* (1919)¹⁰¹ foi um livro de poesia de clara inspiração whitmaniana e *a posteriori* destruído por Borges:

Era uma coleção de poemas em verso livre – uns vinte no total – que elogiavam a Revolução Russa, a fraternidade do homem e o pacifismo. Três ou quatro chegaram a aparecer em revistas: *Épica bolchevique*, *Trinchera* e *Rusia*. Esse livro eu destruí na Espanha, na véspera de nossa partida. Já estava preparado para voltar a meu país (BORGES, 2009, p.35).

O título do livro alude aos versos sálmicos ou ao ritmo livre de Whitman¹⁰² e o vermelho é a cor dos bolcheviques, por metonímia, da revolução. No livro, temos um sujeito poético que canta o novo proporcionado pela Revolução Russa de 1917, como a democracia americana do século XIX para Whitman, a revolução é a nova panaceia dos homens do século XX, cantá-la é glorificá-lo e ao mesmo tempo espalhar a palavra dos “homens comuns” da revolução pelo mundo. Mas como o mesmo Whitman, Borges em seu homólogo de *Leave of Grass*, deve cantar o todo, o imiscuir do homem à natureza. No poema “Himno al mar” (1919) é a esta que o sujeito lírico dedica seu canto, citemos

¹⁰¹ O livro *Los Salmos Rojos* (1919) apesar de ter sido destruído por Borges, seus poemas foram republicados após a morte do autor como *Textos recobrados* (1919-1929).

¹⁰² Os versos sálmicos de Whitman possuem uma relação estreita com a bíblia.

o último trecho do poema:

[...]
Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!
Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos.
Que ambos nos conocemos desde siglos.
Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida.
(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno).
Oh proteico, yo he salido de ti.
¡Ambos encadenados y nómadas;
ambos con una sed intensa de estrellas;
ambos con esperanza y desengaños;
ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades;
ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria!
(BORGES, 1997, p.11-12).

O homem e a natureza parecem se fundir, tanto o sujeito lírico quanto o mar se conhecem de séculos. Todos os elementos whitmanianos se encontram presentes: o verso livre; o erotismo, o sujeito lírico surge da ejaculação do mar (Oh proteico, yo salido de ti); bem como o “cantar” que espelha a totalidade, o mal como o bem, a luz como a obscuridade (ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades). Borges comenta sobre a publicação de “Himno al mar” relembrando o evento, transcrevemos:

“Passamos o inverno de 1919-1920 em Sevilha, onde vi publicado meu primeiro poema. Chamava-se “Himno al mar” e apareceu na revista *Grecia*, no número de 31 de dezembro de 1919. **Nesse poema eu fiz o possível para ser Walt Whitman**” (BORGES, 2009, p.31, grifo nossos). Para dizer logo em seguida: “Hoje, custa-me pensar no mar, ou em mim mesmo, com sede de estrelas” (BORGES, 2009, p.31).

Todos os comentários tecidos sobre este contexto em *Ensaio autobiográfico* passam pela ótica do repúdio, do rechaço. O escritor estabelece um distanciamento crítico ao Borges desse período, renega o poema e o livro *Los Salmos Rojos* (1919). É simbólico o ato de rasgar o livro antes de embarcar para Buenos Aires, é quase um ritual de purificação, se desfaz de todas as crenças, desejos e projetos europeus. Então, tudo leva a concluir que a aproximação a Whitman não passa de uma circunstância específica. Ao voltar a Buenos Aires em 1921 e romper com os anos vanguardistas do Ultraísmo isso teria chegado ao fim.

Ainda assim, também não faltariam objeções a essas outras objeções. Borges não abandona sua relação com Whitman após a volta a Buenos Aires, transforma-o em cânone pessoal conjuntamente com Dante e Shakespeare, mas ocorre fatalmente uma mudança. Já não são os anos exacerbados e de experimentalismo da juventude, a poética de Borges vai ganhando corpo, como expressa Piglia (2001), a poética de Borges ganha

forma entre 1932 e 1952, antes disso “[...] estaba caminando a oscuras tratando de ver cuál iba a ser su poética. Hasta que descubre que lo suyo es la microscopía, las formas breves, anda dando vueltas” (PIGLIA, 2001, p.165).

Dessa forma, a mudança se explica por uma modificação na poética borgeana, mais madura e próxima da microscopia que deseja. No entanto, essa nova fase não pressupõe em si abandonar as leituras de Whitman, mas se afastar de uma aproximação entusiástica e não crítica. Por isso, o escritor olha com distanciamento para as experiências da juventude. Ocorre uma releitura da obra de Whitman, notadamente *Leaves of Grass*, assinalada em *Esse ofício do verso* (1967-1968):

Deve ter sido em 1916 que topei com Walt Whitman, e senti vergonha de minha infelicidade. Senti vergonha porque tentara ficar ainda mais infeliz lendo Dostoiévski. Agora que **reli** Walt Whitman, e também biografias dele, imagino que talvez, ao ler *Leaves of grass* [Folhas de Relva], Walt Whitman tenha dito consigo: “Oh! If only I were Walt Whitman, a Kosmos, of Manhattan the son” [Ah! Quisera fosse Walt Whitman, um cosmos, de Manhattan o filho!]. Porque sem dúvida ele era um tipo muito diferente de homem. Sem dúvida derivou “Walt Whitman” de si próprio – uma espécie de projeção fantástica (BORGES, 2019, p.101, grifo nosso).

Aqui já não interessa o Whitman dos versos livres, que canta a democracia, a comunhão dos homens, o erotismo, o poeta do corpo e da alma, o eu cósmico. Interessa a Borges agora algo que exploraremos posteriormente, o duplo em Whitman, as máscaras: o “Whitman real” de carne e osso, sujeito biográfico; e um “Whitman lírico”, artifício do poema.

Leaves of Grass ou *Hojas de Hierba* é (re)lido por Borges. Assim sendo, doravante essas releituras que Borges faz de Whitman possibilitam propor dois poetas: o da década de 1910-20 ligado aos anos vanguardistas de Borges na Europa e sua aproximação da dicção de Whitman em *Los Salmos Rojos* (1919). E um segundo Whitman, que se desdobra em muitos outros, que iremos começar a apresentar daqui para frente através dos ensaios, do prólogo, da tradução e do poema. Nesse momento, Borges já não busca imitar Whitman como na juventude, abandona os versos livres, devido principalmente à cegueira, adota o soneto e o Whitman que irá ficar será aquele ligado a “outridade”. Aquele que cria projeções fantásticas de si.

Whitman lacunar: “El otro Whitman”

Walt Whitman no contexto de publicação de *Leaves of grass*, 1855, contou

com uma recepção bastante polêmica por parte da crítica, foi saudado pelo grande poeta americano à época, Ralph Waldo Emerson, mas numa perspectiva geral, recebeu inúmeras críticas; a linguagem cotidiana, o erotismo, os versos livres foram veementemente repudiados. O escritor foi alcunhado por uma crítica de estrato conservador e moralista de adorador fálico pelos versos homoeróticos do poema. Durante todo o século XIX persistiu esse caráter abstruso entre Whitman e a crítica.

Não obstante, o poeta norte-americano também permaneceu no século XX fora dos grandes sistemas críticos de interpretação da lírica moderna, essa privilegiou uma poesia de estrato românico, principalmente francesa: Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud foram eleitos os grandes modelos da chamada *poesia pura*, tendo seu principal formulador o teórico Hugo Friedrich.

Berardinelli (2007) já havia percebido a notável ausência da tradição de língua germânica, principalmente de Walt Whitman. Para o crítico italiano, a “poesia pura” seria apenas uma voz numa constelação de vozes de que é feita a poesia moderna, o título do seu ensaio é indicador dessa perspectiva: “As muitas vozes da poesia moderna”. Entre elas, a de Whitman:

De fato, mais que na centralidade de Mallarmé, a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais “impuros” e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman. Sobre Whitman quase nada se fala no livro de Friedrich (só é citado uma vez, de passagem, a propósito do verso livre de Saint-John Perse). Mas Whitman não foi apenas um mestre para a poesia norte-americana (que de resto parece nunca ter atribuído muita importância a Poe). O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX, e a prática do verso livre deve muito à sua memorável prosódia salmódica. Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muita poesia moderna, a “enunciação caótica” de que Leo Spitzer falou num célebre ensaio, tem em Whitman o seu iniciador e o seu máximo representante (BERARDINELLI, 2007, p.23).

Contudo, veja-se como o crítico fixa a modernidade em Whitman na utilização dos versos livres e na “enunciação poética”, ou, em outras palavras, os catálogos. Mesmo suplantando a ausência da poética de Whitman na “estrutura” de Friedrich, Berardinelli, irá cair num lugar comum de avaliação do poeta norte-americano. E será justamente essa postura da crítica com que Borges irá se defrontar em “El otro Whitman” (1932).

Todavia, a oposição de Borges é direcionada para a crítica francesa e ao isolamento do continente americano. Segundo o escritor criou-se uma imagem de Whitman pautada só na sua “grandiosidade” em que todos os outros aspectos foram relegados a segundo plano. Fixa-se na crítica a imagem de um Whitman eloquente,

grandioso: “Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte” (BORGES, 1998, p.64). Essa força é tão inexorável que é quase impossível de se ver algo fora dessa inflexibilidade. Para Borges, contudo, não se deve procurar culpado por tal visão, ainda assim e já marcando os culpados, ela pode ser rastreada no isolamento das Américas e, por conseguinte, na Europa e essa é sinédoque de Paris. Vejamos: “La culpa no es substancialmente de nadie. Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinédoque de París” (BORGES, 1998, p.65).

O trecho marca o isolamento e o desconhecimento da poética Whitman nas Américas. Quando conhecido é através do filtro europeu. Nesse momento intervalar entre o isolamento e o filtro europeu (Paris) desenvolve-se essa imagem descomunal e redutora do poeta. Borges se posiciona com conhecimento de causa, lembremos que o escritor argentino toma contato com Whitman através do filtro, ou seja, quando se encontrava na Europa, em Genebra. E em alemão antes do inglês.

Mas logo depois o escritor expressa todo seu descontentamento com a crítica parisiense, a do filtro, por se preocupar mais com a política da arte do que com a arte em si. E é também desse processo que se alimenta a má interpretação de Whitman.

A crítica de Borges se dirige a todos os movimentos de vanguarda que atuavam na França nesse momento, os “ismos”, que tinham seu “quartel general” em Paris. Aqueles, que, segundo Borges, se circunscreviam ao espaço político, formavam grupos que se digladiavam – haja vista o surrealismo e todas suas vertentes –, se dividiam entre direita e esquerda, porém se esqueciam do objeto estético. Destarte, não conseguiram captar o caráter inaudito da poética de Whitman, não se encaixava nos modelos pré-estabelecidos. Quando o incorporaram, foi por uma série de clichês.

O escritor, em seguida, nomeia os movimentos vanguardistas: “futurismo” e “unanimismo”. Para Borges, ao invés de compreender Whitman preferiram classificá-lo e incensá-lo. Optaram pelo mesmo caminho que indicamos em Berardinelli (2007) muito tempo depois: um Whitman precursor do verso livre na poesia moderna – “[...] lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre” (BORGES, 1998, p.65-66) – ; e sabujaram o procedimento mais desarmável na dicção de Whitman na ótica borgeana, a “enumeração caótica”, que não possuía nada de caótico para Borges – “[...] delicado ajuste verbal” (BORGES, 1998, p.65-66) –, ou catálogo, ou, ainda, enumeração¹⁰³. Esse

¹⁰³ Tanto “enumeração caótica”, “catálogo” ou “enumeração” se referem ao mesmo procedimento.

procedimento é historicizado, não foi inventado por Whitman e nem se constitui em um princípio que surge com a poesia moderna: “[...] es uno de los procedimientos poéticos más antiguos” (BORGES, 1998, p.65-66), foi utilizado na bíblia, por Homero na *Iliada* e por Ésquilo em *Os Persas* na tragédia grega.

A interpretação da poesia de Whitman não escapa dessas visões redutoras e que se retroalimentam, produto de uma crítica que láurea a poética whitmaniana e constrói a imagem quimérica do demiurgo. É o vate dos versos livres e dos catálogos. Todavia, o acabamento desse “bardo” não deve ser pensado somente nos elementos formais, Borges está desconstruindo diretamente a redução da imagem da poética de Whitman a ideia do vate da democracia, do amor homoerótico, da liberdade. Aquele mesmo Whitman que Borges havia se aproximado de forma entusiástica nos anos 1910-1920. Isso fica mais evidente no seguinte trecho: “[...] un varón meramente saludador y mundial...” (BORGES, 1998, p.66).

A cegueira velou a perquirição da miríade de faces de Whitman. Borges, ato contínuo, não nega que se pode encontrar essa imagem do bardo conciliador, ele mesmo tinha “imitado” tal poética em *Los salmos rojos* (1919), mas existiria “outro” Whitman ou muitos outros: “Que Whitman en grave número de sus páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; bástame demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado” (BORGES, 1998, p.66).

Não só o bardo afirmativo, é também uma poética da dúvida, das lacunas e do contraditório, é a inscrição dos homens, essencialmente humana. E para dar autoridade a seu argumento, ao seu “outro Whitman”, Borges traduz uma série de trechos de *Leaves of Grass*: “Ninguna demostración como traducir alguna de sus poesías”(BORGES, 1998, p.67). Aqui já começa a se desenhar o Borges tradutor de Whitman para o espanhol, escolhemos um dos poemas, citemos:

WHEN I READ THE BOOK

Cuando leí el libro, la biografía famosa,
Y esto es entonces (dije yo) lo que el escritor llama la
vida de un hombre,
¿Y así piensa escribir alguno de mí cuando yo esté
muerto?
(Como si alguien pudiera saber algo sobre mi vida;
Yo mismo suelo pensar que sé poco o nada sobre mi
vida real.
Sólo unas cuantas señas, unas cuantas borrosas claves
e indicaciones
Intento, para mi propia información, resolver aquí.)

(WHITMAN *apud* BORGES, 1998, p.67-68).

Temos no trecho de *Leaves of Grass* (1855) um sujeito poético que dúvida sobre a cognoscibilidade da “vida real”. Indaga e questiona sobre a possibilidade de um escritor poder fazer sua biografia, com fatos, se nem ele mesmo (sujeito poético) pode afirmar com certeza quem é. O que ele sabe (sujeito poético) são coisas pequenas, rastros, chaves e indicações, mas todos os elementos se desvanecem, se borram. É justamente através dessa dúvida que Borges vê “outro Whitman”, das lacunas. É a máscara do “Whitman humano” que Borges está propondo ou lendo na poética de Whitman.

Página | 210

Whitman: “muitos outros”

Grosso modo, já está anunciada em “El otro Whitman”, em germe, a perspectiva primordial que Borges vê no poeta americano, o Whitman de “muitas faces”, em resumo, a visão do duplo: o Whitman biográfico, o autor de *Leave of Grass*, e o Whitman universal, produto do texto ficcional. Entretanto, numa postura *mise en abyme*, esse duplo é exponencialmente expandido na leitura borgeana de Whitman, desdobra-se na figura do leitor e do universo.

“Nota sobre Walt Whitman” (1932) abre sob essa sombra, Borges assinala na história literária aqueles projetos estéticos ousados que visaram transformar o livro em metáfora do universo estabelecendo uma relação de homonímia, como Apolónio de Rodés, César, Camões.

O catálogo, a maneira de Whitman, é extenso. Borges registra todos aqueles escritores que escolheram assuntos elevados para criarem obras igualmente elevadas, a medida do universo, obras imperecíveis. Cita não só os grandes épicos da antiguidade como os projetos da modernidade, de Mallarmé, por exemplo. Todavia, essa lista, com cânones, é utilizada como forma de introduzir o feito realizado por Whitman, observemos:

[...] “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar” (BORGES, 1998, p.152).

Está enunciado o modo de funcionamento do procedimento de Whitman, qual seja: as “máscaras”. Borges chega a essa conclusão através de dois autores desconhecidos,

Lascelles Abercrombie e Sir Edmund Gosse, que colocam em dúvida a identificação entre “Whitman, autor” e “Whitman, persona literária”. Volta novamente ao embate com a crítica coetânea, a heterodoxia: “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores”.

O primeiro erro está relacionado à tese do leitor Borges: supuseram uma vinculação equivocada entre autor e obra em *Leave of Grass*. O segundo se refere aquilo que já comentamos anteriormente, adotaram de maneira entusiástica e pouco crítica os versos livres, a linguagem do homem comum e os catálogos de Whitman.

Esse artifício utilizado por Whitman também é observado por Borges, novamente de maneira alegórica, em seu livro de poemas *El otro, mismo* (1964), duplicação já expressa no título da mesma forma que no poema “Camden, 1892”;

CAMDEN, 1892

El olor del café y de los periódicos,
El domingo y su tedio. La mañana
y en la entrevista página esa vana
publicación de versos alegóricos
de un colega feliz. El hombre viejo
está postrado y blanco en su decente
habitación de pobre. Ociosamente
mira su cara en el cansado espejo.
Piensa, ya sin asombro, que esa cara
es él. La distraída mano toca
la turbia barba y la saqueada boca.
No está lejos el fin. Su voz declara:
Casi no soy, pero mis versos ritman
la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.
(BORGES, 2016, p.224)

O poema em versos livres reporta-se à morte de Walt Whitman na cidade de Camden, New Jersey, no ano de 1892. Borges introduz uma sequência de elementos realistas: o jornal, que direciona o leitor para a profissão de Whitman, foi jornalista até o fim, escrevia textos para os jornais locais como forma de arrimo; o branco, a conspícua barba branca que o poeta cultivava e o aspecto pobre da habitação aos anos de dificuldades e privações no final da vida. Por meio da menção desses elementos realistas postula uma situação imaginária.

Numa primeira imagem o velho bardo está sentado em sua parca habitação lendo um jornal e na seguinte olha para o espelho. Whitman, o escritor e jornalista, olha e vê a si mesmo. E nesse movimento, o espelho é adjetivado, é um “espelho cansado”. Pensemos nessa metáfora do “espelho cansado”, de fato os espelhos são caros a poética borgeana, o comparemos, então, a uma citação do conto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”

(1940): “[...] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (BORGES, 2015, p.91). Nesse exemplo, vemos como os espelhos organizam-se como signos da multiplicação e da expansão. Já no poema, o espelho parece cansado de se multiplicar, a cara que devolve é somente a de Whitman. Logo após olhar-se ao espelho, num inventário inconsciente do corpo, Whitman toca sua barba e sua “saqueada boca”. Saqueada? Por quem? Pelo personagem Walt Whitman, o “vagabundo universal”, roubou a identidade do Walt Whitman, autor. A ficção que invadiu a realidade.

O poeta está quase no fim: “No está lejos el fin”. Porém, isso não parece assustá-lo, enfrenta a situação de maneira resignada e estoica sabendo que escreveu *Leaves of Grass*. Aqui, a resignação também está pautada pela entrega da sua identidade ao personagem. Ele quase já não é, seu “eu” é uma construção precária pela entrega ao personagem e a morte, esta se aproxima, mas seus versos são: “mis versos ritman/la vida y su esplendor”. Seus versos cantam o diverso, a vida e todas suas possibilidades, a multiplicidade já não plasmada pelos espelhos é ainda organizada pela obra. A morte, a identidade e o espelho que já não múltipla não importam ao poeta, o passado o consola, já foi muitos outros: “Yo fui Walt Whitman”. Como será no futuro.

A partir disso, podemos postular como Borges faz uma leitura da poética de Whitman bem próximo dos elementos estéticos que o próprio autor havia proposto insidiosamente quando da divulgação de *Leaves of Grass* e não notados pela crítica. Imediatamente após a publicação o escritor norte-americano publicou uma série de resenhas – de forma anônima – sobre o livro e por meio desses textos o escritor disseminou a forma que deveria ser lido. Como aponta Lopes: “Começava aí a longa construção autoral de ‘Walt Whitman’” (LOPES, 2019, p.271). Ou seja, é o próprio Whitman que constrói esse “fingimento” na vinculação entre autor e obra e que se transforma em apanágio da crítica: “E, se no caso de Whitman, seu livro e sua vida são inseparáveis, ele mesmo foi responsável por essa fusão” (LOPES, 2019, p.272). É um projeto estético, lido de maneira atenta pelo leitor de Whitman, Borges.

A leitura do projeto whitmaniano de dissimulação é minuciosa. O fito de Whitman, segundo Borges, não é só se duplicar, é assumir a identidade do outro de maneira mais extrema, assumir a alteridade absoluta, deseja ser todos os homens: “[...] Whitman, con impetuosa humildad, quiere parecerse a todos los hombres. *Leave of Grass* advierte “es el canto de un gran individuo colectivo, popular, varón o mujer” (Complete Writings, v, 192)” (BORGES, 1998, p.154).

É o desiderato da imortalidade do poeta. Borges termina “Nota sobre Walt

Whitman” marcando essa característica e sua bem lograda execução. Conquanto, para compreender de modo mais detido essa “outridade” absoluta que desemboca na imortalidade e a bem lograda vitória de Whitman, a tradução de Borges, *Hojas de Hierba* (1969), acompanhada do seu prólogo de apresentação são elementos necessários à discussão.

Hojas de Hierba (1969)

Borges além de contista, ensaísta e poeta, foi um tradutor da língua inglesa, exercício que remata a constituição do *leitor-aleph-estrábico*: aquele que lê, re-lê, escreve, traduz. A tradução é a última imagem do leitor. O leitor, Borges, verteu para o espanhol os grandes autores do século XX: trechos de *Ulysses* de James Joyce, *Orlando* de Virgínia Woolf e *Las palmeras salvajes* de William Faulkner. No século XIX, de que temos notícia em língua inglesa, traduziu Melville e *Leaves of Grass* de Walt Whitman¹⁰⁴.

Como insigne autor da brevidade, ou microscopia segundo Piglia (2001), Borges não irá traduzir de modo completo *Leaves of Grass*¹⁰⁵, seleciona alguns poemas do livro, aqueles mais representativos, como: “Canto de mí mismo” (Song of Myself), “Yo canto al cuerpo eléctrico” (I Sing the Body Electric). Os mais representativos, por serem os mais conhecidos e canônicos do poeta, foram aqueles que apareceram na primeira edição de 1855. Os outros poemas traduzidos por Borges foram incorporados por Whitman ao *Leaves of Grass* durante quase toda a vida: “Logo após a primeira publicação, a partir de 1856, Whitman foi vertiginosamente expandindo seu livro em sucessivas edições” (LOPES, 2019, p.219).

A última, do leito de morte, a nona edição, é de 1892. É exatamente essa edição que Borges utiliza como modelo para sua tradução, acrescentando os poemas: “Al partir de Paumanok” (Starting from Paumanok), “Hijos de Adán” (Children of Adam), “Cálamus” (Calamus), “Riachos de Otoño” (Autumn Rivulets) e “Cantos de despedida” (Songs of parting).

A grande maioria dos poemas não é traduzida em sua completude, Borges retalha o original, exerce aquilo que chama de “traição” em seu ensaio “Música da palavra e tradução” em *Esse ofício do verso* (1967-1968):

¹⁰⁴ As traduções de Borges desses autores são um tesouro notável de crítica, pensando em um Borges-tradutor. Contudo, não fáceis de localizar e são pouco estudadas.

¹⁰⁵ Assim como o *Ulysses* de Joyce.

Segundo uma superstição amplamente difundida, todas as traduções traem os seus inigualáveis originais. Isso é expresso pelo conhecido trocadilho italiano, “Traduttore, traditore”, que se julga irretorquível. Sendo esse trocadilho bastante popular, há de existir um núcleo de verdade, um âmago de verdade, oculto em seu interior (BORGES, 2019, p.59).

Nesse mesmo ensaio, Borges, faz um pequeno passeio pela história da tradução, e em determinado momento assinala como a tradução na Antiguidade era vista como um exercício de originalidade, traduzir uma obra de maneira literal era a verdadeira traição: “Isso teria parecido um *crime* aos tradutores em épocas passadas. Eles pensavam em algo bem mais valioso. Queriam provar que o vernáculo era capaz de um grande poema como o original” (BORGES, 2019, p.71). Esse dado é importante se constatamos que apesar de Borges não intencional produzir um “vernáculo” tão grande quanto *Leaves of Grass*, destaca no prólogo como sua versão em espanhol é atravessada por sua interpretação pessoal. Estaria se aproximando dos tradutores da Antiguidade? Verifiquemos:

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con la *Farsalia*, o Chapman, Pop y Lawrence con la *Odisea*. Mientras tanto, no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado (BORGES, 1969, p.22).

Borges, no trecho, se vanglória de sua própria tradução, a marca como a única possível – “no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía” – enquanto a linguagem de Whitman é ainda uma língua viva e não pode ser recriada como a *Odisseia* e a *Farsália*. Nisso, *Hojas de Hierba* oscila entre uma interpretação pessoal e o rigor. O último é exatamente uma postura de vinculação estrita ao original, uma vinculação resignada à primeira vista. No entanto, tal situação parece provocar algum incômodo ao *leitor-tradutor*.

A interpretação pessoal, quiçá, seja um indício dessa “recriação” na tradução do original, todavia, preferimos sugerir outra hipótese, qual seja: antes do que exercer o papel do tradutor “traidor-criador” essa “interpretação pessoal” passa pela maneira como Borges compreende a poética whitmaniana, o objetivo é mostrar um Whitman concorde com os elementos já apontados nos ensaios: a duplicidade. E acrescentar outros, tenuamente comentados: o leitor e a eternidade. Isso de alguma maneira explica o “recorte” que Borges faz em *Hojas de Hierba*. Para entender essas hipóteses é preciso ler

o prólogo e retirar trechos da tradução como exemplos¹⁰⁶.

No prólogo, Borges, lê a poética de Whitman – o que já havia apontado de maneira indireta nos ensaios “El otro Whitman” e “Nota sobre Whitman” – como um procedimento, um experimento. A democracia americana era um acontecimento novo e cantá-la exigia uma linguagem e uma forma também novas: “Pensó que la democracia era un hecho nuevo y que su exaltación requería un procedimiento no menos nuevo” (BORGES, 1969, p.20). Não podia escrever aos moldes tradicionais, não podia escrever uma epopeia como a *Odisseia* ou a *Eneida* que privilegiavam a saga dos heróis, *Leaves of Grass* devia exaltar o homem comum. Para conseguir esse feito, Whitman, tinha que adotar uma forma experimental, destaca Borges: “El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento” (BORGES, 1969, p.20). É Borges lendo a “duplicação” de Whitman como um aparato estético, aquilo que o próprio poeta marcou na sua contemporaneidade acerca de *Leaves of Grass*: “Às vezes penso que o livro inteiro é só uma experiência de linguagem [...]” (WHITMAN *apud* LOPES, 2019, p.217). Aí se encontra o erro na leitura dos vanguardistas franceses de Whitman e toda uma crítica assinalada por Borges, inclusive de Berardinelli (2007). O duplo é produto estético, efeito da linguagem.

Na locução teórica da lírica moderna, como no crítico Hamburguer (2007), a poética de Whitman se utiliza do recurso das máscaras. Comentando a utilização desse disfarce na escrita de Yeats o crítico expande-o para outros poetas:

Elas sintetizam não só a palavra de Yeats como poeta, mas a situação de todos aqueles poetas posteriores a Baudelaire – bem como Whitman e Browning, contemporâneos mais velhos de Baudelaire – que recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser (HAMBURGUER, 2007, p.107).

Borges se aproxima da crítica literária da lírica moderna na sua leitura de Whitman, rompe com todo resquício de leitura que vincula autor e obra. Como expressa Hamburguer: “Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos” (HAMBURGUER, 2007, p.115). São as máscaras como aspiração fundamental da poética de Whitman, da poesia moderna em si. Nesse sentido, a inscrição “Whitman” que aparece em “Canto de mí mismo” não é uma

¹⁰⁶ É necessário apontar como os prólogos em Borges não são uma simples apresentação, são uma forma de crítica: “O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica [...]” (BORGES, 2010, p.9).

nota autoral, na tradução de Borges:

Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo,
Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo,
engendrando,
Ni sentimental, ni sintiéndose superior a otros
Hombres y mujeres, ni alejado de ellos,
No menos modesto que inmodesto.
[...]
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.59, grifos nossos).

O sujeito poético (“Walt Whitman”) é plural, um cosmos. Nele o binarismo redutor não funciona, é modesto como imodesto, homem e mulher, aspira ao todo. Como indicamos, e como também Hamburger (2007) designa nas máscaras, Whitman (lírico) deseja multiplicar-se ao paroxismo até que atinja a universalidade. Foge da duplicidade (“Whitman, escritor”, “Whitman, personagem”) e fixa uma nova máscara, a do leitor: “Whitman ya era plural; el autor resolvió que fuera infinito. Hizo del héroe de *Hojas de Hierba* una trinidad; le sumó un tercer personaje, el lector, el cambiante y sucesivo lector” (BORGES, 1969, p.21). Para notar essa premissa é necessário irmos novamente à tradução de *Hojas de Hierba*, no poema “Lleno de vida ahora”, vejamos:

LLENO DE VIDA AHORA

Lleno de vida ahora, concreto, visible,
Yo, de cuarenta años de edad, en el año octogésimo
tercero de los Estados,
A quien viva dentro de un siglo, dentro de cualquier
cifra de siglos,
A ti, que nos has nacido aún, a ti te buscan estos cantos.
[...]
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.151, grifos nossos).

No último verso, o sujeito lírico se dirige diretamente ao leitor, estabelece um diálogo. Borges explica esse procedimento de Whitman: “Al principio recurrió al diálogo; el lector conversa con el poeta y le pregunta qué oye y qué ve o le confía la tristeza que siente por no haberlo conocido y querido” (BORGES, 1969, p.21). Mas reparemos, em “Lleno de vida ahora” o diálogo estabelecido e indicado pelo sujeito poético é com o leitor do futuro, esses cantos (*Leaves of Grass*) são dedicados a ele, aqueles que ainda não nasceram, a Borges, por exemplo: “A ti, que nos has nacido aún, a ti te buscan estos cantos”.

Isto é, já na máscara do leitor se semeia outra máscara, a da imortalidade, do poeta que vive em todos os tempos, onisciente: “Whitman, insisto, es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también

cada uno de nosotros y de quienes poblarán el planeta” (BORGES, 1969, p.22). E, para encerrar nossa excursão por *Hojas de Hierba*, essa imagem da imortalidade se completa na metáfora do poeta como adão:

CÍCLICAMENTE VUELVO AL CABO DE LARGAS EDADES

Página | 217

Cíclicamente vuelvo al cabo de largas edades,
Ileso, vagabundo, **inmortal**,
Fálico, animoso, con las potentes entrañas elementales,
Yo, cantor de cantos Adánicos,
Llamando desde el nuevo jardín, el oeste, a las grandes
ciudades,
Deliro, preludiando lo engendrado, ofreciendo estos
cantos, ofreciéndome,
Bañándome, bañando en el Sexo mis cantos,
Hijos de mis entrañas.
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.133, grifos nossos).

É o poeta imortal, erótico, que engendra seus cantos como os homens, é cíclico, volta sempre. É o Adão e seus versos são “adánicos”. Essa máscara do *poeta-adão* lhe permite ser o primeiro dos homens que vê e descobre o mundo como também lhe permite ser aquele que irá descobrir o que virá no futuro, é o disfarce do poeta imortal. Sendo todas essas máscaras – o duplo, o leitor, o adão (imortal) – produtos da “experiência de linguagem” de *Leaves of Grass*, do texto, ou, das leituras e da tradução de *Hojas de Hierba*, de Borges.

Podemos pensar e propor como a proeza e o acerto que Borges vê no procedimento, experimento de Whitman com as “máscaras” na poesia moderna se liga a sua própria poética, também se está elogiando de maneira indireta. A escritura borgeana, tanto na poesia quanto na prosa – principalmente essa última –, se utilizou fartamente desse princípio da “outridade”, que é em outras palavras, uma forma de se estabelecer uma distância do realismo, rejeitá-lo.

Nisso, o *borges-precursor* é ao mesmo tempo aquele que cria o próprio espaço em que deve ser lido, se apropria da poética de Whitman, ou, numa outra hipótese, vê muito de si em Whitman. Para reforçar esse argumento observemos como esse distanciamento de uma postura referencial e mimética é utilizado em inúmeras narrativas em que o narrador personagem ganha o nome do autor, Borges.

Por exemplo, em “Tlon, Uqbar, Orbius Tertius” (1940) e nos “contos cuchilleros” de *El informe de Brodie* (1970). Ou, naquelas ficções e poemas que trabalham diretamente com o duplo, dois Borges, como “Borges y yo” e “Los Borges” de *El hacedor* (1960), “Yo” de *La Rosa Profunda* (1975) “El otro” de *El libro de Arena*

(1975), “Agosto 25, 1983” de *La memoria de Shakespeare* (1983). E muitos outros aqui não citados. Essas seriam as sendas “invisíveis” das leituras de Whitman em Borges.

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: _____. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 17-41.

BORGES, J. L. **Cuentos completos**. Barcelona: Debolsillo, 2015.

BORGES, J. L. **Discusión**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, J. L. **Ensaio autobiográfico (1899-1970)**. Trad. Maria Carolina de Jesus e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, J. L. **Poesía completa**. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997.

EMIR, R. Monegal. **Borges: uma poética da leitura**. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Rodrigo Garcia. “‘Uma experiência de linguagem’: Whitman e a primeira edição de Folhas de Relva”. In: WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2ª ed. revista e ampliada, 2019. p. 213-318.

PIGLIA, Ricardo. “Borges como crítico”. In: _____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. p.149-171.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

WHITMAN, Walt. **Hojas de Hierba**. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1969.

JORGE LUIS BORGES: LECTOR DE WALT WHITMAN

Resumen

Página | 219

El objetivo de esta reflexión es analizar las huellas de lectura de Walt Whitman en la obra borgeana – tanto la ensayista cuanto la ficcional. Borges fue un lector atento del poeta norteamericano, notablemente de *Hojas de Hierba* (1855). Descubre Whitman en su estadía en Europa y a partir de ese momento pasa a deliberadamente imitarlo. Es en ese contexto que publica *Los Salmos Rojos* (1919), un libro de poemas en versos libres de inspiración claramente whitmanianos. Luego después, a partir de 1930, Borges descarta esas primeras experiencias poéticas y pasa a releer Whitman desde otra perspectiva, clave en este proceso de transición son los ensayos “El otro Whitman” y “Nota de Whitman” de *Discusión* (1932), el poema “Camden, 1982” de *El otro, el mismo* (1964) y la traducción y el prólogo de presentación de *Hojas de Hierba* (1969). Es por medio de esos textos que Borges construye otro Whitman ligado a los procedimientos de las máscaras como disfrace, fuga de una lectura mimética.

Palabras clave

Lector. Borges. Walt Whitman. Hojas de Hierba. Máscaras.

Recibido em: 01/07/2021

Aprovado em: 06/08/2021

Cronotopo em Los Pequeños Seres, de Salvador Garmendia

María Emilia Landaeta Silva¹⁰⁷
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Resumo

O presente artigo é um estudo realizado sobre a obra literária *Los Pequeños Seres* (1959), do escritor venezuelano Salvador Garmendia. O texto do autor enfatiza o ser em crise, o habitante da cidade complexa e o aspecto urbano da cidade. A partir disso, busca-se refletir a representação do espaço e do tempo (passado e presente) na referida obra, por meio do conceito de Cronotopo de Mikhail Bakhtin. Como resultado, têm-se a relação entre os conflitos sociais e individuais de Mateo Martán, protagonista da obra, apresentados esteticamente através de fluxos de consciência e autorreflexividade potencializada pela relação entre o tempo-espaço e o *pequeño ser*. Através das teorias de autores e filósofos como Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard, Georg Lukács etc., analisar-se-á a relação da cidade com os cidadãos e os espaços habitados desde a infância, com o intuito de compreender melhor a personalidade e atuação de Mateo Martán na narrativa de Salvador Garmendia.

Palavras-chave

Cronotopo. Cidade. Ser. Los Pequeños Seres. Salvador Garmendia.

¹⁰⁷ Formada em Idiomas Modernos, habilitação Empresarial, na Universidad Arturo Michelena, UAM (Venezuela). Mestra em Estudos de Linguagem (Literatura), na Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT (Brasil). Doutoranda em Educação na Universidade Federal de Uberlândia, UFU (Brasil). Bolsista CAPES.

1 O Romance Garmendiano: O Urbano

A cidade exibida no romance latino-americano do século XX passa a ser o foco principal na literatura. O espaço narrativo começa a articular-se de forma literária, a descrição dos lugares apresentados em obras artísticas se eleva ao ponto de igualar sua importância às personagens e à história. Em *Los Pequeños Seres*, texto escrito por Salvador Garmendia, a cidade torna-se relevante na medida em que Mateo Martán, o protagonista, interage com os espaços onde se desenvolve a narrativa.

Salvador Garmendia criava personagens em conflito com o ambiente que os rodeava. Na maioria de suas obras, o protagonista apresenta uma personalidade introvertida, o relacionamento com o espaço sempre vem carregado de experiências que mostra como a personagem encontra-se em conflito com seu exterior e seu interior, intensificando a ideia de que está numa cidade constrangedora. O ser e sua relação espaço-temporal constituem o conflito interno da personagem.

Na narrativa, Mateo Martán encontra-se a todo momento na tentativa de concentrar seus pensamentos em um lugar distante, no passado. Martán mantém uma conversa constante consigo mesmo, ao mesmo tempo que interage com seu mundo exterior, o que ilustra o sentido urbano e introspectivo da obra. Isto tem base no romance burguês no qual é representado o indivíduo em conflito com a cidade e a sociedade, assim como também o romance histórico europeu, pois segundo Lukács:

Foi ele que conduziu o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc.; foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações. (LUKÁCS, 2011, p. 36).

O autor Jaramillo oferece reflexões sobre como a literatura urbana se desenvolve na América Latina e como a cidade se manifesta:

Nossa literatura em massa - embora não toda - é urbanizada, e isso gera várias correntes na presença da cidade nas letras. Encontramos textos em que a cidade é cenografia, textos em que a cidade é personagem e textos... em que a cidade não é apenas personagem, mas também articuladora da estrutura narrativa. Fazer um romance urbano é investigar a vida das cidades e transformá-las em modos de contar. (2013, p. 285, tradução nossa)¹⁰⁸.

108 “Nuestra literatura en masa - aunque no toda- se urbaniza, y eso genera varias corrientes en la presencia de la ciudad en las letras. Encontramos textos en los que la ciudad es escenografías, textos en que la ciudad es personaje, y textos... en que la ciudad no solo es personaje, sino también la articuladora de la estructura

Sendo assim, a cidade no romance latino-americano se mimetiza com a história e as personagens, tornando-se um espaço narrativo e que narra, aprofundando-se nas transformações sociais, as causas, consequências e vicissitudes atravessadas por ela e pelos que por ela transitam.

2 Os Cronotopos Espaços-Temporais em *Los Pequeños Seres*

A obra *Los Pequeños Seres* apresenta um dia na vida de Mateo Martán que por meio da introspecção e insistência em rememorar seu passado e compará-lo com o presente, mostra as características urbanas e sociais da cidade onde ele habita. A diegese desenrola-se através do protagonista que se apresenta mediante sua própria voz, por meio do monólogo interior e o fluxo de consciência.

A narrativa inicia com Mateo Martán perto de se tornar superintendente na empresa onde labora, tendo uma conversa consigo mesmo. O chefe faleceu recentemente e Mateo está perante o espelho de seu quarto aproveitando o momento de solidão para pensar sobre o acontecimento. Sua esposa não estava no quarto (ou era isso o que ele pensava quando começa a refletir a sós). Para sua surpresa, Amelia, sua esposa, estava sim no quarto, o que significa que, enquanto ele pensava livremente, ela estava presente. Este episódio gera um grande desconforto em Martán, não obstante a certeza de que os seus pensamentos só podiam ser ouvidos por ele, o acalmou. A partir desta primeira cena observa-se que a personagem está à procura de momentos de absoluta solidão para pensar, já que, como ele mesmo alega “[...] naquele momento sentiu-se dominado pela necessidade de pensar e, sobretudo, de poder fazê-lo sozinho, em voz alta, com total liberdade [...]” (GARMENDIA, 2007, p. 5, tradução nossa).¹⁰⁹

A história continua com Mateo Martán assistindo ao funeral do chefe, onde se perde no meio das tumbas. Nessa ocasião começa a explorar as lembranças da sua infância, dos seus parentes e, sobretudo, do seu tio Andrés e seu pai, sendo acompanhado por estas lembranças até o final do texto. Ao longo da narração, o perambulante Martán

narrativa. Hacer una novela urbana es indagar en la vida de las ciudades y transformarlas en maneras de contar”. (2013, p. 285).

109 “[...] en aquel momento se sentía dominado por la necesidad de pensar y, sobre todo, de poder hacerlo solo, en voz alta, con toda libertad [...]” (GARMENDIA, 2007, p. 5).

visita diversos lugares tendo viagens ao passado através das suas lembranças. Esses lugares apresentam ambientes melancólicos e monótonos, sendo lugares “porosos”, em que as pessoas sempre transitam, mas nunca se fixam. São pontos de encontro entre pessoas desconhecidas. As pessoas perdem sua personalidade nesses lugares, a noção de indivíduo se funde ao coletivo. Não há fixidez de identidade.

Em todos esses lugares, a personagem realiza uma volta ao passado e compara sua vida no presente com as coisas que fazia outrora, rememorando os sítios que frequentava com seu tio, a profissão e personalidade do pai, a casa onde morava, entre outros aspectos da sua vida que pareciam ter mais sentido no passado que no presente. Mateo Martán está em busca de sentidos, de algo que o faça sentir que a trajetória da sua vida não tem sido em vão. Não obstante, por não encontrar este sentido que tanto procura, perde-se cada vez mais na urbe que o confunde ainda mais e, depois de vagar pela cidade, termina embaixo de uma árvore, perdido.

O foco da ação narrativa centra-se em Martán, que norteia os leitores pelos acontecimentos que aparecem numa sequência formada pelo seu tempo psicológico, já que o tempo cronológico, embora linear, é difuso, pelo fato da personagem continuar relembando o passado, sendo que a realidade é conjugada com as lembranças. Os constantes saltos a outro tempo interrompem a ordem cronológica linear da história que passa a ser fragmentada e caótica como o estado psicológico do protagonista.

A voz da personagem principal apresenta fluxos de consciência, através dos quais o leitor vislumbra a percepção do estado das estradas e prédios da cidade. De acordo com Dimas, “[...] o ambiente modela e determina a conduta humana [...] [e] não se vive impunemente em determinados lugares” (1994, p. 11), ou seja, a forma de pensar e de agir de Mateo Martán é determinada tanto pelo seu estado mental como pelos lugares que este percorre, tornando-se um ser que atua de modo alienado vagando pela urbe, vivendo uma *flânerie* que o leva por distintos cantos da cidade.

Brandão afirma que se costuma pensar o espaço por meio de uma série de expressões como “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço da linguagem”, “espaço imaginário” (2013, p. 51), portanto, a formação do espaço literário desenvolve-se no enredo, considerando os espaços que são mostrados no texto.

O espaço tem relevância na obra à medida em que avança a história e as descrições dos lugares visitados por Martán são marcados pelos processos mentais desenvolvidos em sua psiquê. Deste modo, o espaço explica as ações da personagem e estas podem ser modificadas de acordo com a relação estabelecida entre ambos. Numa

obra o ambiente não é necessariamente objetivo e pode ser descrito através das impressões subjetivas do narrador.

Conforme Brandão (2013, p. 62), “[...] O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar”. A descoberta do espaço na obra *Los Pequeños Seres* começa a partir da percepção da conduta de Martán em relação à cidade. Na análise do que se passa durante o tempo narrado e das alusões aos acontecimentos pretéritos, é percebida a descrição permanente da cidade desarmônica a qual se avultou como elemento importante do texto.

Com o intuito de explicar como o espaço torna-se fundamental na narrativa, Dimas (1994, p. 13) diz que “não se limita à verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tenta apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra”. *Los Pequeños Seres* é um texto considerado pelos críticos literários como pertencente ao gênero urbano por ser um romance que mostra como um ser comum lida com os conflitos da cidade diluída no meio das lembranças do protagonista. O texto narrativo apresenta “[...] lugares, fictícios ou reais, onde se desenvolvem as aventuras dos heróis dos romances e do teatro, ressaltando o senso geográfico inconsciente do autor e o alcance geográfico de seus escritos” (FERRÉ *apud* DIMAS, 1994, p. 8-9).

Na obra, a cronologia apresenta saltos, não é composta de traços lineares. O que realmente se impõe é a fratura do tempo que, em conjunto, possui significado; as constantes idas e voltas e as visitas ao passado explicam o sentir do protagonista, a confusão que ele atravessa durante esse momento de vida expressa-se na vontade de relembrar momentos mais felizes. Enquanto a história se desenvolve, é possível perceber que o espaço se configura como subjetivo e descritivo, já que Martán, através do narrador onisciente, expressa seus pensamentos quando entra em contato com esses lugares, portanto, a análise dos espaços na obra estará estreitamente relacionada com outros aspetos específicos como a subjetividade, a interioridade, as lembranças e memórias que influenciam diretamente o protagonista.

Em relação às aproximações entre o presente, o passado, o ser e a cidade, utilizar-se-á na presente pesquisa a teoria de Bakhtin (2014, p. 211) que as configura como cronotopos, os quais define como:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa “tempo-

espaço”). [...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

De igual forma, Bakhtin (2014, p. 357) considera que o romance pode ser construído com “cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo” e que “podem incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos”.

O grande cronotopo da obra garmendiana é expresso pela relação entre a cidade e o período transcorrido na obra por Martán. Contudo, há diversos espaços específicos nos quais o protagonista vive frações desse momento da sua vida. Martán encontra-se rodeado por relações espaço-temporais que dão sentido à obra, alternando-se entre o presente e o passado. Uma das particularidades da narrativa na obra é o “[...] protagonismo do magma urbano como origem da crise de identidade do sujeito [...]” (CHURIÓN, 2007, p. 122, tradução nossa)¹¹⁰, sendo assim que os detalhes do espaço e as impressões que o protagonista tem dele são incrementados por características psicológicas. As descrições da cidade abrangem detalhes do clima (ameno, escuro, etc.) e de estabelecimentos, prédios e estradas.

De igual forma é importante compreender o que exprime Churión (1999, p. 125, tradução nossa):

A polifonia espaço-temporal da cidade derrota a imposição de qualquer leitura monológica, uma vez que a experiência da cidade-texto é fragmentária, múltipla e contingente. Seu caos contribui para a saturação sensorial e o esquecimento. A descrição da cidade que Mateo percorre em *Los pequeños seres* conota essa saturação a partir do registro prolífico de detalhes arquitetônicos e urbanos¹¹¹.

Por outro lado, ao analisar o título “*Los Pequeños Seres*” e o acidentado percurso de Martán, é possível pensar que os seres são simples peças que compõem um grande todo. Entender-se-á *pequeños* como a inevitável experiência de um habitante da

110 “[...] rol protagónico del magma urbano como origen de la crisis de identidad del sujeto [...]” (CHURIÓN, 2007, p. 122).

111 “La polifonía espacio-temporal de la ciudad derrota la imposición de cualquier lectura monológica, ya que la experiencia de la ciudad-texto es fragmentaria, múltiple y contingente. Su caos coadyuva la saturación sensorial y el olvido. La descripción de la ciudad que camina Mateo en *Los pequeños seres* connota esta saturación a partir del registro prolífico de detalles arquitectónicos y urbanos”. (CHURIÓN, 1999, p. 125).

cidade, aproximar-se-á à forma em que Martán se relaciona com ela, enquanto sucede a impressão de que se trata de um homem que se sente levado pela urbe:

Andar! As ruas se sucedem sem trégua, diferentes umas das outras dispostas para conduzir a cidade que se agita no meio de seu caudal. Atravessar calçadas transbordantes, misturar-se com as manadas impacientes que esperam para atravessar as ruas, esgueirar-se entre os corpos que obstruem os cantos. Mover-se sem rumo na estridência e no barulho (GARMENDIA, 2007, p. 79, tradução nossa)¹¹².

A minimização da personagem, não de forma explícita e intencional, mas construída a partir da interação subjugante da cidade com o indivíduo, provoca sentimentos de dominação irrefutável, quer dizer, o ser, ou melhor, o pequeno ser, mantém-se numa posição inferior enquanto a cidade o oprime e o sujeito não consegue libertar-se. Nas descrições da cidade é possível perceber o processo de desumanização, assim como a alusão às vidas descartadas e esquecidas que se afundam na solidão:

Ao pé de escadarias mofadas, há ruas sombrias onde a ruína morde nas paredes de edifícios antigos: construções desajeitadas, sobrecarregadas pela penúria e a estreiteza de infinitos corredores, tabiques e escadas. Seres pálidos aparecem nas varandas: Mulheres desbotadas, homens com camisas desabotoadas que trazem à tona o tédio dos quartos estreitos, a solidão das camas endurecidas, jarros bolorentos, roupas velhas e espelhos rachados. (GARMENDIA, 2007, p. 79, tradução nossa)¹¹³.

Entende-se, então, que a cidade representada no texto vai além do espaço físico. Ela se projeta como cenário principal que repercute nas personagens e nas suas ações. O ser e o espaço fundem-se, ou seja, as personagens se mimetizam com a cidade, obliterando a possibilidade de analisar os dois elementos separadamente. Existe, porém, um elemento que intensifica e se sobrepõe a esta relação mimética, a solidão. Isto pode ser observado nas constantes demonstrações de alienação e isolamento:

...sob os arabescos de uma moldura, uma fileira de gárgulas expele débeis fios de água. Ligas de metal ou de pedra toscos, enegrecidos... [...]. A mulher pulando, [...] sobre as poças d'água e os papéis grudados na calçada. As

112 “¡Andar! Las calles se suceden sin tregua, disímiles cada una dispuesta para conducir la ciudad que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar las calles, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto en la estridencia y el fragor...” (GARMENDIA, 2007, p. 79).

113 “Al pie de enmohecidas escalinatas hay calles turbias donde la ruina muerde las paredes de viejos edificios: torpes construcciones agobiadas por la penuria y la estrechez de infinitos pasillos, tabiques y escaleras. Se asoman seres pálidos a los balcones: mujeres descoloridas, hombres de camisa desabrochada que sacan a la calle el desgano de los cuartos angostos, la soledad de camas endurecidas, de mohosos aguamaniles, de ropas viejas y espejos lachados de lunares [...]” (GARMENDIA, 2007, p. 79).

vitrines escuras... uma solidão inapreensível em cada forma que emerge da confusão e cessa no olhar. (GARMENDIA, 2007, p. 41, tradução nossa)¹¹⁴.

A solidão, a *flânerie* do protagonista e a relação espaço-temporal existente na obra permitem destacar que, “[...] longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se [...] em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131), deste modo, a trama da obra de Garmendia enaltece a cidade e os cronotopos. Martán é um homem introvertido que evade os encontros sociais. Na busca constante de acontecimentos passados, rememora lugares que considera mais relevantes que aqueles visitados no presente:

Página | 227

Mateo sentiu-se livre e aliviado, feliz por poder voltar às suas ideias. Sua necessidade de pensar ainda era urgente: reconstruir mentalmente grandes pedaços de vida, tempos inteiros em que eventos notáveis aconteceram, dignos de contar. (GARMENDIA, 2007, p. 20, tradução nossa)¹¹⁵.

Os espaços apresentados na obra são analisados a partir da consideração dos elementos descritivos na narrativa, assim como também a confusão e a solidão que atuam como catalisadores da reação do protagonista perante os diversos cenários, sendo então o ambiente a materialização do espaço. Um exemplo que apoia esta premissa é a descrição frequente da cidade como solitária e silenciosa:

A cidade está sozinha e prostrada. A altiva humanidade dorme e já é apenas um hálito morno e uniforme, algumas formas vislumbradas no escuro, limitadas pelo retângulo de uma cama. Carnes abandonadas ao descanso, corpos presos no limo, onde às vezes se movem inconscientes como abatidos troncos. (GARMENDIA, 2007, p. 34, tradução nossa)¹¹⁶.

Por este motivo, quando a monotonia e a sensação de prisão se impõem sobre a cidade, Martán escapa rapidamente para o enigmático e labiríntico mundo dos seus

114 “...bajo los arabescos de una cornisa, una hilera de gárgolas lanza débiles hilos de agua. Nudos de metal o de piedra toscos, ennegrecidos... [...]. La mujer dando saltos, [...] sobre los charcos y los papeles pegados a la acera. Las vitrinas oscuras... una soledad inasible sobre cada forma que se desprende de la confusión y se detiene en la mirada”. (GARMENDIA, 2007, p. 41).

115 “Mateo se sintió libre y aliviado, dichoso de poder regresar a sus ideas. Su necesidad de pensar seguía siendo apremiante: reconstruir mentalmente grandes trozos de vida, tiempos enteros donde se sucedieran acontecimientos notables, dignos de contar”. (GARMENDIA, 2007, p. 20).

116 “La ciudad está sola y prostrada. La altiva humanidad duerme y ya es apenas un aliento tibio y uniforme, unas formas entrevistas en la oscuridad, limitadas por el rectángulo de un lecho. Carnes abandonadas al reposo, cuerpos varados en un limo, donde a veces se mueven inconscientes como agobiados troncos”. (GARMENDIA, 2007, p. 34).

pensamentos com o intuito de rememorar situações e lugares passados que lhe servem de refúgio. Os cronotopos da obra serão representados pelos lugares que intensificam a atividade psicológica introspectiva de Mateo Martán para assim compreender o caminho percorrido e a trajetória narrativa.

2.1 Cronotopo: A Cidade

A cidade é o grande cronotopo da obra e é através dela que se descobrem os pequenos cronotopos. O percurso de Martán parece ser desconexo, porém ao analisar o porquê da visita a cada um dos lugares, compreende-se a razão da sequência. Os lugares visitados na sua memória também possuem significados na narrativa:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (BACHELARD, 1989, p. 29).

A escolha de visitar aqueles lugares é sugerida pelo inconsciente de Martán que o leva para destinos que não parecia ter frequentado antes. A experiência nos locais visitados no presente contribui com a sensação de pressão; não obstante, as visitas a lugares do passado na sua memória o ajudam a ter encontros consigo mesmo, encontros cheios de reflexão, sendo a interioridade o seu método de escape.

É caminhando pelas ruas da cidade que Martán encontra os espaços nos quais ele faz a conexão do passado com o presente. A forma em que enxerga o espaço, a atenção aos detalhes, a descrição da cidade e seus traços peculiares situam Martán na posição de observador atento, atribuindo sensações e emoções à cidade, como tristeza e desolação: “Através do vidro do para-brisa, o dia acaba nas casas que parecem mais velhas [...] como trajes de festa de renda arruinados e grandes ilhós vazios. A tarde estava ainda mais escura” (GARMENDIA, 2007, p. 12, tradução nossa)¹¹⁷.

Neste trecho é percebida a caracterização do entorno físico com imagens cinzas e deploráveis que denotam os pensamentos e sentimentos de Martán. É assim que se percebe, por meio da sua caminhada, que é um homem alienado e melancólico. A cidade tem uma proposta merencória, as ruas aparecem desgastadas, Martán sente-se

117 “Por el vidrio del parabrisas el día se espulga sobre las casas que parecen más viejas [...] como trajes de fiesta de encajes arruinados y grandes ojales vacíos. La tarde era aún más oscura”. (GARMENDIA, 2007, p. 12).

abatido. Enquanto os outros cidadãos parecem saber aonde ir, o protagonista perambula pela cidade, procurando momentos de solidão, mas sem seguir um caminho concreto nem buscar um lugar determinado. Para Bakhtin (2011, p. 353), a cidade é, sem dúvida, o “[...] lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas o ordinário que se repete”. Contudo, as características da cidade narradas na obra de Garmendia manifestam-se como projeção do próprio protagonista que encontra em cada local visitado um motivo para se alienar do presente e rememorar o passado.

A condição dos lugares frequentados por cidadãos que aparecem sem se preocupar com o estado das estradas e a aparência da cidade ocasiona em Mateo certo desconforto, a vontade de fugir para dentro de si mesmo. Esses lugares percorridos fazem surgir em Martán novas sensações que propiciam as descrições da cidade:

Novas formas surgiam nas fachadas: aparições rápidas que pensava ter visto pela primeira vez [...], solitárias na altura de edificios antigos. Um pedaço de rua despedaçada [...]. Ruínas pálidas. [...]. Uma tela de parede solitária onde a pintura desvanecida de uma sala ainda persiste [...], as estruturas geométricas frágeis, o brilho do novo em oposição à idade ressentida e ressequida de outros tetos e outras paredes cinzentas, cansadas, de uma feiura indolente. (GARMENDIA, 2007, p. 41, tradução nossa)¹¹⁸.

Os detalhes apresentados na citação anterior mostram uma aproximação entre o que Martán sente e o que observa no momento em que caminha pelas calçadas da cidade no horário da noite, pensando na tranquilidade que sente ao poder realizar aquela ação a sós. Martán percebe a solidão, o silêncio, imaginando apenas os sons que só podem ser percebidos na paz da noite, fazendo com que a sua alma e seus pensamentos estejam em sintonia com a serenidade da noite:

...Nos cantos, como galhos retorcidos e angulosos, espalham-se, [...], outras ruas e fachadas secas de cores perdidas, recortadas descuidadamente, sob declives de telhados escuros e a folhagem negra de alguma árvore. [...] sob os raios de luz fria pode-se esperar muito tempo, enquanto o silêncio desce até os membros e preenche completamente o corpo do homem que fica assim submerso na noite, misturando sua vaga e leve substância. O pensamento e tudo o que está latente vão se perdendo lentamente. (GARMENDIA, 2007, p. 34, tradução nossa)¹¹⁹.

118 “Emergían formas nuevas en las fachadas: rápidas apariciones que creía ver por primera vez [...], solitarias en la altura de viejos edificios. Un trozo de calle despedazada. [...] Ruinas pálidas. [...] Un lienzo de muro solitario donde persiste aún la pintura desvanecida de una sala [...], las frágiles estructuras geométricas, el brillo de lo nuevo opuesto a la edad resentida y reseca de otros techos y otras paredes grises, fatigadas, de una fealdad indolente”. (GARMENDIA, 2007, p. 41).

119 “...En las esquinas, a modo de ramajes torcidos y angulosos se propagan, [...], otras calles y otras secas fachadas de colores perdidos, cortadas al descuido, bajo declives de techumbres oscuras y el follaje negro

A cidade é revelada de forma insinuante, as sugestões são feitas a partir do encontro entre Martán e algum espaço particular, como, por exemplo, quando chega em casa com sua família, se locomovendo de um lugar ao outro ou ao sair da empresa, quer dizer, tendo contato e coabitando os espaços com outras pessoas. Por outra parte, ressalta-se também o fato de que existem conexões simbólicas entre a objetividade e subjetividade da personagem principal. Na citação a seguir percebemos como a chuva aparece como símbolo de tristeza associada com a penúria e a relutância da cidade:

Detido no portal do prédio, [...] via cair a chuva, via as fachadas mais tristes e envelhecidas sob a pátina da água. A chuva também parecia estar dissolvendo os restos do passado. As molduras podres afundaram e sumiram na sombra [...], o ar ainda estava encharcado e o dia pendia com a desânimo de um sobretudo velho. (GARMENDIA, 2007, p. 40, tradução nossa)¹²⁰.

No próximo trecho, as palavras “monotonia” e “banal”, sustentam a associação entre a chuva, o sentimento de tristeza e a sensação do não decorrer do tempo, parecendo com que tudo ao redor fica mais lento:

O dia tinha encolhido e era possível envolver-se em sua umidade repleta de desânimo. [...] Fios de água suja e densa escorriam das altas cornijas dos prédios e respingavam com força na calçada. Era possível deixar-se levar facilmente, sem ideias, por aquela monotonia do tempo que apenas se sentia passar. Tudo era banal como o movimento dos guarda-chuvas coloridos que pingavam sobre as cabeças, como flores de cera que começavam a derreter. (GARMENDIA, 2007, p. 40, tradução nossa)¹²¹.

Na obra a noite tem conexão com o sossego. A personalidade alienada do protagonista justifica o fato dele achar paz na tranquilidade da noite quando as ruas se esvaziam, perfeitas para ele e a sua ansiedade e desejo de pensar a sós:

de algún árbol. [...] bajo los rayos de luz fría puede aguardarse un largo rato, mientras el silencio baja hasta los miembros y llena por completo el cuerpo del hombre que así queda sumergido en la noche, mezclado su vaga y liviana substancia. El pensamiento y todo lo latente se van perdiendo lentamente”. (GARMENDIA, 2007, p. 34).

120 “Detenido desde hacia un rato en el portal del edificio, [...] veía caer la lluvia, veía las fachadas más tristes y envejecidas bajo la pátina del agua. También la lluvia parecía ir desliendo los despojos del pasado. Las armazones podridas se hundían y desaparecían en la sombra [...], el aire continuaba empapado y el día colgaba con el desgano de un viejo sobretodo”. (GARMENDIA, 2007, p. 40).

121 “El día se había achicado y uno podía envolverse en su humedad llena de desaliento. [...] Cordeles de agua sucia y densa bajaban de las altas cornisas de los edificios y salpicaban con fuerza en la acera. Uno podía dejarse conducir fácilmente, sin ideas, por aquella monotonía del tiempo que apenas se sentía pasar muy lento. Todo era banal como el movimiento de las sombrillas de colores que goteaban por sobre las cabezas, parecidas a flores de cera que hubieran comenzado a derretirse”. (GARMENDIA, 2007, p. 40).

Já é possível andar na calçada (com o corpo todo, com a respiração e com o frio que anda sob as roupas e com o pensamento e o espírito despertos e não em fragmentos de pernas e braços balançando e olhos que tropeçam no meio de figuras agitadas e rápidas) [...]. (As fileiras de fachadas não parecem resguardar nenhum ser vivo [...]. (GARMENDIA, 2007, p. 34, tradução nossa)¹²².

Na descrição seguinte percebe-se a dicotomia dia e noite. Frases como “reanimadas à noite” e a “impávida escuridão”, projetam-se como marcações narrativas que denotam os cronotopos, os quais estimulam o protagonista para ter reflexões mais tranquilas e claras, que se incorporam com o sossego ao seu redor, posicionando-o numa espécie de mundo paralelo, afastado da realidade que o aguarda ao voltar a casa, ao seu trabalho e às conversas com os seus colegas, quer dizer, a sua realidade:

O trânsito animado da avenida, os veículos com seus interiores pacíficos que passeiam figuras sem rostos, corpos mutilados pela sombra, a germinação ativa de pessoas nunca sozinhas, [...], em grupos cálidos ativados por um movimento instável e fugaz, a atividade silenciosa dos anúncios coloridos em suas estruturas metálicas, mortas durante o dia e reanimadas à noite, tudo vinha a criar uma vitalidade ilusória, a passagem de uma existência composta por fragmentos intermitentes, visões não cristalizadas como perfis e sulcos em uma moeda com mil faces... e tudo fluindo de si mesmo, [...]. Às vezes descobria-se- na impávida escuridão de uma parede, [...]- o gesto imperturbável da noite que finalmente tinha que esperar em algum lugar. (GARMENDIA, 2007, p. 46-47, tradução nossa)¹²³.

Os lugares transitados por Martán transformam-se em percepções e sensações, a subjetividade sugere como o dia é visualizado e representado a partir da assimilação de Martán, que, na procura de um lugar que lhe permitisse descansar, percorre as ruas da cidade:

Era já muito tarde e ele caminhava por uma rua estreita e inclinada. Passavam as fileiras de fachadas amargas e desagradáveis, casas velhas e extenuadas com

122 “Se puede ahora caminar sobre la acera (con todo el cuerpo, con el aliento y con el frío que anda bajo las ropas y con el pensamiento y el espíritu despiertos y no en fragmentos de piernas y brazos balanceándose y ojos que tropiezan en medio de agitadas y rápidas figuras), [...]. (Las hileras de fachadas no parecen resguardar cosa viva alguna[...]). (GARMENDIA, 2007, p. 34).

123 “El animado tránsito de la avenida, los vehículos con sus interiores apacibles que pasean figuras sin rostro, cuerpos mutilados por la sombra, el activo germinar de la gente nunca sola [...], en grupos cálidos activados por un movimiento inestable y fugaz, la silenciosa actividad de los anuncios de colores sobre sus estructuras de metal, muertas durante el día y reanimadas por la noche, todo venía a crear una ilusoria vitalidad, el paso de una existencia compuesta de fragmentos intermitentes, visiones no cristalizadas como los perfiles y los surcos en una moneda de mil caras... y todo ello fluyendo de sí mismo, [...]. Se descubriría a veces –sobre la impávida oscuridad de un muro, [...]- el gesto imperturbable de la noche que debía aguardar finalmente en algún sitio”. (GARMENDIA, 2007, p. 46-47).

a pele descascando; janelas de grade como máscaras descoloridas sem respiração ou olhos. (GARMENDIA, 2007, p. 47, tradução nossa)¹²⁴.

A cidade é vista em ruínas, desgastada, suja, adquirindo um ar de abatimento e solidão. O protagonista torna uma cena noturna comum em uma percepção da cidade na escuridão, comparando o exterior das casas com rostos sem vida, a cidade parecia morta para o protagonista:

Ele desejava encontrar um lugar para descansar. Talvez uma praça deserta... Ele atravessou uma nova rua lateral, um espaço ainda mais escuro: cheiros amargos e aderentes emanavam das calçadas sujas e as portas de metal dos armazéns, corroídas pela escuridão e a sujeira, pareciam ficar fechados para sempre em ruínas, escombros/despojos e coisas podres. A noite havia crescido e permanecido impenetrável em seu lugar sobre as massas vazias. (GARMENDIA, 2007, p. 47, tradução nossa).¹²⁵

Mateo Martán está sempre na procura de momentos de sossego, fugindo de um lugar para o outro, divagando pela cidade fria e confusa com o objetivo de encontrar-se a sós para explorar seu interior, sentir-se aliviado, confortável, feliz e sereno, o que acontece somente nos instantes de solidão.

2.2 Cronotopo: A casa

Martán relaciona-se de forma diferente com sua casa no presente do que com sua casa da infância. Segundo Bachelard (1989, p. 27) “[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas”, pelo que as constantes lembranças do lar da infância, justificam-se na ausência daquele primeiro espaço, o primeiro lar, perdido, abandonado, substituído no presente por outro que não o faz feliz, simplesmente por não ser o primeiro.

As lembranças de Martán sobre o pai e seu tio Andrés, ambos falecidos, partem da casa antiga. Martán reflete sobre Amelia na casa do presente e a percebe como extensão da sua mulher, expressando como tudo se torna real ao redor dela, desde os muros até os móveis. O uso e a antiguidade dos objetos cobram sentido quando ele

124 “Era ya muy tarde y caminaba por una calle estrecha e inclinada. Pasaban las hileras de fachadas agrias y displicentes, viejos y extenuados caserones de piel descascarada; ventanas de reja semejantes a máscaras descoloridas sin aliento ni ojos”. (GARMENDIA, 2007, p. 47).

125 Deseó encontrar un sitio para descansar. Quizás una plaza desierta... Cruzó por una nueva bocacalle, un espacio aún más oscuro: olores agrios y adherentes emanaban de las aceras sucias y las puertas metálicas de los almacenes, corroídas por la oscuridad y la mugre, parecían cerrarse para siempre sobre ruinas, despojos y cosas podridas. La noche había crecido y se mantenía impenetrable en su sitio por sobre las moles vacías (GARMENDIA, 2007, p.47).

observa-a interagindo com eles. Reafirma-se a sensação de que Amelia é vista por Martán como um objeto a mais da casa que se estende nessa realidade vegetativa e monótona e que, em ocasiões, obstaculiza a sua necessidade de introspecção.

Sobre este tipo de representação, Bachelard (1989, p. 24) exprime que:

é preciso [...] superar os problemas da descrição – seja ela objetiva ou subjetiva, isto é, que se refira a fatos ou a impressões – para atingir as virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar.

Essa função original do habitar, primitiva, está conectada com os momentos mais felizes de Martán, portanto, é difícil separar a fixação na sua antiga casa por estar relacionada ao sentimento de bem-estar que no presente não existe mais. As descrições do lar da infância, feitas com veemência pelo protagonista, reiteram a sensação de aprazimento por ele experimentada quando ainda nela habitava:

Já te falei sobre isso: a casa. Era uma verdadeira casa. Acordava-se pela manhã ouvindo os galos cantando que se respondiam de muito longe no início da manhã. Isso é algo que nunca mais senti: as madrugadas. Acordar e sentir a madrugada. (GARMENDIA, 2007, p. 11, tradução nossa)¹²⁶.

Torna-se evidente como a lembrança da antiga moradia o aproxima da tranquilidade intrínseca alcançada naquele lugar nos tempos de outrora. Ao referir-se a ela como uma “verdadeira casa” denota o apego emocional pelo lar perdido, agora inexistente, como a sua capacidade de aproximação aprazível com a realidade. Expressões como “acordar e sentir a madrugada” e “isso é algo que nunca mais senti: as madrugadas” manifestam a perda do sentimento de paz que ocorria na casa antiga, sendo uma alegoria das perdas na sua própria vida: perda da infância, da inocência, da felicidade e do sentido de viver. Percebe-se que o transcurso dos dias de Martán perdeu a qualidade que definia os dias de antigamente, esse outrora que dava coerência e significado ao seu ser e estar no mundo.

O filósofo Gaston Bachelard (1989, p. 23) expõe questões que coadunam com a presente análise e que bem poderiam explicar a aflição com que Martán evoca seu antigo lar: “através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas

126 “Yo te he hablado de eso: la casa. Era una verdadera casa. Uno se despertaba por la mañana oyendo cantar a los gallos que se contestaban desde muy lejos en la madrugada. Eso es algo que no he vuelto a sentir: las madrugadas. Despertarse y sentir la madrugada”. (GARMENDIA, 2007, p. 11).

as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor de todas as nossas imagens de intimidade protegida”, ou seja, a introspecção construída por Martán, a interioridade do seu ser, fundamentam-se na necessidade da existência de um espaço onde esteja protegido seu ser e sua natureza original, pura, primária, inicial, antes da interação com o mundo adulto complexo e desvaído, o que se traduz em um indivíduo que se sente deslocado num espaço desconhecido por ser diferente ao espaço original.

Como já foi pautado, a saudade e a melancolia introjetadas nas lembranças de Martán sustentam-se na perda daquele primeiro recinto familiar, daquele espaço seguro. Observa-se nos trechos referidos à sua casa do passado a negação de ter perdido esse lar e de aceitar o presente:

Eles não passaram. Eles não morreram. Tudo continua em seu lugar, ali, impassível: a casa grande, os móveis de vime, as madeiras esculpidas, a louça da sala de jantar e as taças alongadas como talos de lírio. Papai se ergue, mais alto do que tudo, acima das poltronas de corrimãos frios e dos cavalheiros gordos estendidos... (GARMENDIA, 2007, p. 12, tradução nossa)¹²⁷.

Ao recordar a casa antiga, o indivíduo é transportado “[...] ao país da Infância imóvel, imóvel como imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade” (BACHELARD, 1989, p. 25), é por isto que Martán enxerga detalhadamente na sua memória o espaço e as pessoas presentes nos seus momentos de maior felicidade. Segundo Bachelard, alguns indivíduos apegam-se indefinidamente a seu lar de infância e o utilizam para comparar e relacionar a outros lugares visitados ao longo das suas vidas com este ponto de partida que, desde a perspectiva de quem passou por ele, é um espaço único e gratificante. Assim,

[...] é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. [...] Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? (BACHELARD, 1989, p. 24).

127 “Ellos no han pasado. No han muerto. Todo continúa en su lugar, allá, impassible: la gran casa, los muebles de mimbre, las maderas labradas, la vajilla del comedor y las copas alargadas como tallos de lirio. Papá se eleva, más alto que todo, por sobre los sillones de fríos pasamanos y los gordos señores tendidos...” (GARMENDIA, 2007, p. 12).

Identifica-se desta forma a afeição de Martán pelo espaço da infância, em contraposição com a sua casa atual. A sensação de inconformidade com sua atual morada relaciona-se com o fato de ter perdido esse “primeiro universo” (BACHELARD, 1989, p. 24). De igual forma, o autor determina que “já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vívda’, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado” (BACHELARD, 1989, p. 25), pelo que é na ação de rememorar sua casa da infância que o protagonista percebe a felicidade que deixou atrás.

É recorrente na obra que Martán busca alienar-se do presente através do passado. A procura de situações e lugares que sirvam de distração das vivências que deseja evadir, fazem com que viaje para outras temporalidades. O isolamento é procurado por ele mesmo, em razão de deleitar-se com ele:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 1989, p. 29).

Esses espaços constitutivos de que fala Bachelard complementam o ser deslocado e alienado representado no texto. A insistente viagem entre o presente e o passado é marcada pela dicotomia bem-estar/mal-estar. Mateo Martán interioriza uma postura introspectiva, decidindo assim perambular pela cidade a sós. Ele apresenta uma percepção difusa da realidade, é pouco capaz de estabelecer relações interpessoais e projeta sua frustração no espaço, como por exemplo, a casa que não é da infância. Na obra, as descrições alcançam teor sinestésico, espaços físicos e psicológicos misturam-se. As associações que se formulam na narrativa procedem dos cronotopos que marcaram o protagonista, os mesmos aparecem nos seus pensamentos e denotam uma clara identidade no desenvolvimento das suas ideias, sendo que uma cena no presente o dirige, imediatamente, ao passado.

2.3 Cronotopo: O restaurante

Nesta parte do texto, Martán, após observar e apontar o aspecto merencório da rua, decide apresentar-se num restaurante perto do trabalho, onde sente uma sensação de acolhimento:

As arquibancadas vazias - as lindas arquibancadas de mármore esverdeado-ficaram machucadas e tristes. Crostas de lama estragavam as bordas junto com as marcas de muitos sapatos molhados. Ele foi o último a deixar o portal. Ele atravessou a rua saltando, esquivando as poças cintilantes, e caminhou ao pequeno restaurante da esquina. Ele nunca havia estado lá antes e, ao entrar, foi recebido pelo cheiro vivo e excitante das comidas que enchia o estreito lugar, congestionado, ativo... (GARMENDIA, 2007, p. 40, tradução nossa)¹²⁸.

No entanto, um inesperado encontro modifica de imediato os seus planos, sendo que ao encontrar inesperadamente seus colegas de trabalho, a sensação de obrigação o invade, tendo que se juntar a eles na hora do almoço. A necessidade de pensar aparece imperiosa e improtelável, atividade que se vê impossibilitada com a presença destes homens preocupados com assuntos alheios a Martán:

...O que eu queria era me encontrar sozinho. Fui ao pequeno restaurante com esse propósito. Achei que poderia me dedicar a pensar, no meio-dia já vazio de barulho e correria, sentado em algum lugar desconhecido onde tudo havia sido usado muitas vezes por inúmeros seres ocasionais que iam embora sem deixar vestígios de si mesmos. (GARMENDIA, 2007, p. 40-41, tradução nossa)¹²⁹.

Uma expressão da citação anterior chama a atenção, pois revela, aparentemente de forma desinteressada, uma característica insigne do pensamento de Martán. A frase “inúmeros seres ocasionais” revela, irremediavelmente, a maneira em que ele reduz as pessoas ao seu redor, incluindo-se a praticamente personagens anônimos ou insignificantes, os quais deixam um traço passageiro, efêmero.

2.4 Cronotopo: O circo

Martán, com o intuito de evadir seu trabalho na empresa, decide ir ao circo da cidade. Aproveitando sua necessidade de ficar a sós para pensar, ele vai nesse estabelecimento: “[...] no entanto, o circo era bastante pequeno. O cone da barraca, com

128 “Las gradas vacías –las hermosas gradas de mármol verdoso-, quedaron aporreadas y tristes. Costras de lodo arruinaban los bordes junto a las huellas de muchos zapatos mojados. Fue el último en abandonar el portal. Cruzó a saltos la calle, esquivando los charcos brillantes y se dirigió al pequeño restaurante de la esquina. Nunca había estado allí antes y al entrar, lo recibió el olor vivo y excitante de las comidas que llenaba el estrecho recinto congestionado, activo...” (GARMENDIA, 2007, p. 40).

129 “...Lo que deseaba era encontrarme solo. Fui al pequeño restaurante con ese propósito. Creí poder dedicarme a pensar en el mediodía ya vaciado de ruidos y prisas, sentado en algún lugar desconocido donde todo hubiera sido usado muchas veces por innumerables seres ocasionales que se iban sin dejar rastros de sí mismos”. (GARMENDIA, 2007, p. 40-41).

sua armação nua de fios e refletores, dava uma impressão de ruína e cansaço [...]” (GARMENDIA, 2007, p. 58, tradução nossa)¹³⁰, mostrando-se como um lugar disforme e penoso, porém uma comoção o distrai:

Um grito breve circulou nas sombras. Sandra, a Filha da Morte, estava no ar girando como uma ilusão de ótica. Seu corpo se esticou de repente, todas as pontas luminosas de seu traje de lantejoulas tremeram e ela ficou pendurada em um trapézio. (GARMENDIA, 2007, p. 60, tradução nossa)¹³¹.

A atração principal estava prestes a começar e todos esperavam a atuação da trapezista no momento em que acontece algo inesperado:

Algo o jogou para frente. Uma força de muitos corpos correndo o enterrou sob a grade de pano que acabara de desabar sobre ele. Na escuridão, ele ouviu os gritos da multidão e o tumulto dos corpos. Ele se levantou com dificuldade tentando se livrar da massa de escuridão e quando ele encontrou o ar novamente, um rosto caiu no meio de seus olhos: - Ela quebrou o pescoço. Está morta! Mas o impulso brutalizado o empurrou novamente, prendendo-o entre braços e ombros. Ele correu, tropeçando entre as cadeiras quebradas. Os gritos eram ensurdecedores. (GARMENDIA, 2007, p. 61, tradução nossa)¹³².

A morte da trapezista assusta a Martán que sob a pressão do motim, o barulho e a impressão que esta situação lhe causou, tenta sair daquele local, encontrando obstáculos, como a polícia que interrogava ao dono do circo sobre o acontecido, enquanto ele tenta fugir correndo até a saída, caindo e permanecendo no chão, esforçando-se por esquecer o trauma de ter visto a morte daquela mulher:

Lá fora, a polícia tentou separar os grupos. O alto-falante gritou algo inaudível. Mateo correu ao redor da barraca em direção à cerca de madeira que dava para a rua, até tropeçar numa corda esticada presa ao chão e cair para a frente, atingindo o rosto. Lá ele permaneceu imóvel, o rosto colado ao chão, tentando esquecer tudo (GARMENDIA, 2007, p. 62, tradução nossa)¹³³.

130 “[...] no obstante, el circo era más bien pequeño. El cono de la carpa, con su armazón desnuda de cuerdas y reflectores, ofrecía una impresión de ruina y de cansancio [...]” (GARMENDIA, 2007, p. 58).

131 “Un grito corto recorrió en círculos los tramos de sombra. Sandra, la Hija de la muerte, estaba en el aire girando como una ilusión óptica. Su cuerpo se estiró de pronto, temblaron todos los puntos luminosos de su traje de lentejuelas y quedó colgada de un trapecio”. (GARMENDIA, 2007, p. 60).

132 “Algo lo arrojó hacia adelante. Una fuerza de muchos cuerpos precipitados lo sepultó bajo la baranda de tela que acababa de desplomarse sobre él. En la oscuridad oyó el alarido de la multitud y el tumulto de los cuerpos. Se incorporó difícilmente tratando de librarse de la masa de oscuridad y cuando encontró de nuevo el aire, una cara cayó en medio de sus ojos: -Se desnucó. ¡Está muerta! Pero el impulso embrutecido lo empujó de nuevo incrustándolo entre hombros y brazos. Corrió, tropezando entre las sillas despedazadas. La gritería era ensordecedora”. (GARMENDIA, 2007, p. 61).

133 “Afuera la policía trataba de disolver los grupos. El altavoz gritaba algo inaudible. Corrió Mateo bordeando la carpa hacia la reja de madera que daba a la calle, hasta que tropezó con una cuerda tensa fijada

Martán foi naquele lugar para distrair-se e infelizmente presencia a morte da trapezista. Esse momento foi perturbador para ele quiçá pela lembrança da recente morte do chefe, deixando-o apreensivo, espantado e alarmado, levando-o a continuar seu trajeto e terminar embaixo de uma árvore, sozinho e perdido.

Conclusão

Os cronotopos apresentados e analisados mostram a experiência de um indivíduo na cidade. De igual forma, retratam como esta personagem interage com seu redor, com os espaços e outros seres presos e escravos da grande urbe. A socialização tida como fundamental no cotidiano dos cidadãos representa uma situação angustiante para o protagonista da obra, *Los Pequeños Seres*, cujo objetivo principal durante a narrativa é a isolamento, introspecção e rememoração dos dias de antigamente.

Ao caminhar pelas ruas da cidade a personagem Mateo Martán reflete sobre os contrastes que encontra pela frente. Isso acaba por enaltecer a sua crise existencial e contribui para que ele se sinta deslocado naquele espaço urbano em que vive. Estes contrastes poderiam transformá-lo em uma personagem que se situa entre certos imperativos coletivos comuns: o eu e a sociedade. Contudo, em relação a estes imperativos, a personagem se caracteriza como um ser de renúncia no sentido de que ele não aceita o destino ao qual pertence, mesmo considerando este destino implacável.

Mateo Martán olha para o mundo que o rodeia e para formar sua perspectiva sobre ele, aceita que é um ser lançado ao mundo, por isso as suas reflexões se relacionam à sua realidade concreta. Esta personagem existe por estar em seu mundo urbano, da mesma maneira que este mundo existe porque Martán o revela. Espacialidade e temporalidade encontram-se à medida que o leitor acompanha a trajetória de Mateo Martán e compreende a relação entre o passado e o presente.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

en el suelo y cayó hacia delante, golpeándose en la cara. Allí permaneció sin moverse, la mejilla pegada a la tierra, tratando de olvidarlo todo”. (GARMENDIA, 2007, p. 62).

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Tradução de José C. Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, L. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHURIÓN, P. Flânerie, ciudad e historia(s): hacia una crítica redentora de “Los pequeños seres” de Salvador Garmendia. INTI, **Revista de Literatura Hispánica**. Connecticut, nº 49/50, p. 121-140, 1999.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GARMENDIA, S. **Los Pequeños Seres**. Caracas: Editora CEC, SA, 2007.

JARAMILLO, A. **Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

CHRONOTOPES IN LOS PEQUEÑOS SERES OF SALVADOR GARMENDIA

Abstract

This article is a study on the literary work *Los Pequeños Seres* (1959), by the Venezuelan writer Salvador Garmendia. The author's work emphasizes the being in crisis, the inhabitant of the complex city and the urban aspect of the city. Based on this, we seek to reflect the representation of space and time (past and present) in the referred work, through the concept of Chronotope by Mikhail Bakhtin. As a result, there is the relationship between the social and individual conflicts of Mateo Martán, protagonist of the work, presented esthetically through flows of consciousness and self-reflexivity enhanced by the relationship between time-space and the little human being. Through the theories of authors and philosophers such as Mikhail Bakhtin, Gaston Bachelard, Georg Lukács etc., we will seek to analyze the relationship of the city with the citizens and the spaces inhabited since childhood, in order to better understand the personality and performance of Mateo Martán in the narrative of Salvador Garmendia.

Keywords

Chronotope. City. Being. *Los Pequeños Seres*. Salvador Garmendia.

Recebido em: 30/12/2020
Aprovado em: 29/07/2021

Sobre huéspedes y sus relaciones: el cuerpo y la ciudad Página | 241 en *El huésped*, de Guadalupe Nettel

Brenda Carlos de Andrade¹³⁴
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Resumen

En este artículo presento un breve análisis de la primera novela de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, *El huésped*, publicada en 2006. El texto forma parte de mi proyecto de investigación actual sobre la relación entre ciudad y literatura en contexto latinoamericanos. Las novelas de Nettel abordan frecuencia relaciones con elementos extraños o extranjeros que desnaturalizan la relación con el cuerpo, estas relaciones suelen estar atravesadas por formas de percibir el espacio y/o la ciudad. En el caso de su primera novela, la ciudad se hace presente de manera intensa. La obra aborda una relación tensa entre la protagonista narradora y una “criatura” que vive dentro de ella, nombrada como “La cosa”. Si existe algo desconcertante en la idea de un ser que toma nuestro cuerpo, por otro lado existe, en esa posesión por el huésped indeseado, una marca de afirmación de una identidad femenina independiente de los patrones, de la misma manera que la ciudad por la que circula Ana se revela más que su superficie previsible.

Palabras clave

Cuerpo. Ciudad. Literatura Latinoamericana. Literatura Contemporánea. Guadalupe Nettel.

¹³⁴ Graduada em Letras Português/Inglês (2004 - Unicamp) e Letras Português/Espanhol (2005 - UFPE). Mestrado em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Doutorado em Letras/Teoria da Literatura também pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), com período sanduíche na UNAM/México. É professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco, no Departamento de Letras, onde é responsável por ministrar as disciplinas de Literaturas em Língua Espanhola. Também atua como professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE e Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE.

Ese constituye parte de mi actual proyecto de investigación sobre la relación entre ciudad y literatura en el contexto latinoamericano. El proyecto parte de una reflexión sobre cuatro elementos que se relacionan para formar una imagen del objeto investigado: ciudades, memoria, cuerpo, trayecto/caminata. La interacción entre ellos permite, según he observado, componer las imágenes posibles del espacio urbano, sus formas presentes, así como los sedimentos históricos y las proyecciones idealizadas/deseadas de un futuro. Al tomar la ciudad como uno de los cuatro elementos para pensar su propia imagen, llevo en consideración la ciudad concreta, la ciudad física, aunque esa noción de ciudad concreta se revela, casi siempre, a través de mediaciones e interpretaciones, exprimiendo la materialidad y la aparente objetividad de lo físico en algo más maleable. Efectivamente, solemos tratar con la imagen de la ciudad¹³⁵, lo que comprende los discursos sobre la ciudad construidos por y a los ojos de la comunidad. En ese caso, la imagen de ciudad se compone de una compleja red de entrelaces que pasa por la ciudad construida posible (o de esa construcción descrita por un determinado observador), por el discurso sobre esa ciudad que fue escrito en el pasado, por las imágenes divulgadas de sus espacios y por el deseo de renovar o (re)organizar lo que ya está establecido.

Las ciudades se modelan a partir de varios movimientos: entre el potencial de imaginar (y realizar) el tejido urbanístico y social de ellas, se interponen deseos y proyecciones de individuos y grupos que, a su vez, recurren a sus experiencias anteriores de ciudades. Experiencias estas que pueden ser divididas didácticamente entre las concretas, de ciudades reales, y las abstractas, de ciudades imaginadas/deseadas, escritas e ansiadas. La imagen de la ciudad vivida es un constante cruce entre la ciudad concreta y la ciudad imaginada, vivida y/o frecuentada. Su estructura concreta normalmente es fruto de un plan/idea anterior, aun cuando no figure efectivamente como ciudad planeada; ello porque, aunque no caracterice un proyecto global de urbanización, sus pequeñas partes – barrios, plazas, tiendas – fueron planeados en menor escala para el área que irían a ocupar. En las imágenes de la ciudad, los proyectos, los deseos, las memorias que establecen los espacios conocidos y extraños son una constante. La ciudad concreta continúa a proyectar una imagen “parcial” de sí misma porque normalmente es percibida a partir de la forma de vivir y circular en ella de cada ciudadano.

¹³⁵ Tomo ese concepto de la obra de Kevin Lynch, *A imagem da cidade*, en la cual el urbanista, a través de encuestas direccionadas a los habitantes de tres diferentes ciudades de Estados Unidos, reflexiona sobre los procesos que hacen pervivir y proyectan las imágenes compartidas de una ciudad específica.

Como medio/medium para trasponer estas formas de ciudad, está la memoria, el cuerpo y los caminos que recorre ese cuerpo experimentando el trazado urbano. La memoria constituye uno de los pilares en la construcción de narrativas, individuales y colectivas; se puede afirmar que se estructura como una fusión de elementos que, en conjunto, dan coherencia a identidades y formas culturales. En general, la memoria se asocia con formas relativamente estabilizadas de comprender el pasado. Sin embargo, también encontramos estudios / escritos que tratan la memoria como un componente del movimiento, como un recuerdo articulado al movimiento y / o en el movimiento, algo que se nota en Bergson (1999) y Halbwachs (2004).

Las formas de vivir y circular de cada ciudadano, sin embargo, conducen a imágenes multiplicadas de la ciudad, que no siempre coinciden con la imagen idealizada y la imagen orgánica, y que, además de denotar / indicar la relación con el espacio concreto y construido de determinada ciudad, aún relaciona esta experiencia con la idea de la ciudad de cada sujeto (deseo / proyecto). Estas formas de percibir la ciudad coinciden con la idea de “islas urbanas” que presentó Josefina Ludmer en la video conferencia “Perspectiva humanística: escrituras y ciudades en América Latina”. Según Ludmer, la isla urbana como territorio cerrado, dentro de la ciudad, y que permite un cierto aislamiento de los sujetos refleja una forma cada vez más acentuada de vivir dentro de las ciudades. Las grandes metrópolis, megalópolis, propias del siglo XX y XXI, con límites a perder de vista, fragmentan la forma de ver y circular, transformando la noción que se tenía la ciudad como espacio de una comunidad con una identidad específica. Estos albergan ahora una lista de comunidades, islas urbanas, vinculadas a sus propios espacios bien definidos, un recorte del trazado urbano más amplio. El tejido urbano que pudo haber sido entendido como un continuum a principios del siglo XX cada vez más evidencia estas pequeñas islas con sus propias reglas, pero que no se desprenden por completo del gran cuerpo de la ciudad, reflejando en ocasiones las dinámicas de la ciudad.

Las islas urbanas tal como las define Ludmer enfatizan este aspecto de la circulación dentro de la ciudad, ya que las formas de verla están diseñadas por maneras de circular, que pueden ser delimitadas o incentivadas, en las que observan espacios aceptados para la convivencia, espacios prohibidos, espacio para el encerramiento. Aquí el círculo retroalimenta, aparentemente volviendo al mismo punto, pero no del todo, porque, en esta ronda, las imágenes se multiplican aún más, y no son las mismas que al principio. En este sentido, los recorridos del cuerpo reflejan la planificación de la ciudad, pero también definen / diseñan las formas en que esta ciudad (esta planificación) es

utilizada, vivida y percibida. Dentro del recorrido extraído de los mapas oficiales, el recorrido de los cuerpos que circulan crea un mapa aceptable de la ciudad, de las posibles imágenes de esa ciudad; de espacios aceptados y prohibidos. El caminar que dibuja los trayectos evoca una forma curiosa si pensamos en estos dos movimientos: (1) tanto define un deseo de delimitar los espacios de circulación con el objetivo de una mayor productividad corporal (2) como también evoca estrategias disruptivas que rompen la planificación y pueden proponer nuevas miradas para la ciudad. Esto ocurre porque, a pesar de evocar recorridos repetidos, imágenes posibles y adecuación a espacios y discursos ya existentes, caminar / circular también permite nuevas miradas para el espacio y el reconocimiento / inclusión de áreas previamente invisibles.

Así, en el contexto latinoamericano, obras como *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, de José Luis Romero, y *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, constituyen el punto de partida de este tema específico. Romero, en especial, pretende organizar y analizar, en su obra, el proceso social y cultural de la formación de las ciudades latinoamericanas, estableciendo así momentos clave en el desarrollo y formas de estas ciudades. Él divide las ciudades latinoamericanas en seis etapas desde su proceso de formación hasta los 1960: (1) el ciclo de las fundaciones, (2) las ciudades hidalgas, (3) las ciudades criollas, (4) las ciudades patricias, (5) las ciudades burguesas y (6) las ciudades masificadas. En este artículo, me interesa particularmente la última forma y sus articulaciones con la constitución actual de las ciudades hoy.

Para Romero, la crisis de 1930 marcará un punto de inflexión en el frenético proceso de modernización y, con ella y los cambios que se derivan del proceso, las ciudades latinoamericanas se reorganizan, emergiendo lo que Romero llama ciudades masificadas. El autor explica que, al igual que en vísperas de las emancipaciones, este período también estuvo marcado por una explosión urbana de singular grandeza hasta la fecha. Las migraciones internas dieron lugar a este proceso de transformación, especialmente la migración del campo a la ciudad, la más característica o visible en la época. Él explica que estas migraciones generaron divisiones internas en el tejido social, ya que muchos de los grupos que migraron mantuvieron una cierta sociabilidad desde sus lugares de origen, constituyendo grupos con marcas propias dentro del gran grupo social que integraba la ciudad. Los nuevos grupos de migrantes, que se desarrollaron al margen de la sociedad ya establecida como centro de los núcleos urbanos, habían migrado, en la mayoría de los casos, buscando las posibilidades de mejoras de vida que brindaban las ciudades y tratando de acceder a elementos de privilegios específicos comprendidos en

esos espacios. De estas disputas que surgen entre la sociedad de masas y la sociedad normalizada, surgirán varias respuestas que irán desde formas de populismo hasta el surgimiento de sectores / grupos más inconformistas que buscarán la justicia y la igualdad social. Precisamente en este punto finaliza la obra de Romero, más o menos a principios de la década de 1960. Desde ese momento hasta la actualidad, han pasado seis décadas que han configurado y reconfigurado los esquemas de las ciudades latinoamericanas.

Luego de ese último momento comentado por el autor, otro núcleo de alteración de las dinámicas sociales y estructurales de las ciudades en América Latina podría ubicarse entre finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 hasta las ciudades y metrópolis de principios del siglo XXI. Las ciudades latinoamericanas en este período están reestructurándose dentro de una dinámica global aún más intensa que cualquiera de las oleadas anteriores. Sin embargo, aunque su escritura y caracterización están vinculadas a formas de expresión global, todavía dialogan y son profundamente herederas de una forma de memoria local y nacional. La marca de una expresión necesariamente local (regional o nacional) pierde su impacto, pero no deja de ejercer sus influencias de forma consciente o inconsciente. Josefina Ludmer, en la videoclase ya mencionada, pone la dificultad de leer la literatura actual y el presente a partir de las herramientas existentes, explicando que ello se debe a una nueva conciencia histórica de este presente. Al presentar estas dificultades, propone analizar esta literatura actual y contemporánea en términos de territorialidades y presenta tres nociones importantes: la de exposición universal, la de ciudad y la de islas urbanas. Si bien la ciudad de este cuadro es una noción propia, es posible identificar en la ciudad concreta estos tres tipos de territorialidades señaladas por Ludmer quizás porque ponen en marcha funciones distintas y yuxtapuestas de los variados significados y roles que se atribuyen a los centros urbanos.

Entre los autores contemporáneos cuyas narrativas cruzan con la temática de la ciudad está la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Actualmente su obra consta de cuatro novelas – *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nació* (2011), *Después del invierno* (2014) y *La hija única* (2020) – y dos libros de cuentos – *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013). En estas obras, el cuerpo se asoma como la referencia principal, un eje temático y una obsesión. Sin embargo la ciudad, en varios momentos traspasa esa temática agregando sentidos articulados entre cuerpo y ciudad. En sus dos primeros libros, este movimiento se hace evidente a través de estrategias distintas. En *El huésped*, vemos la superposición y la disputa entre dos imágenes distintas de una misma ciudad – la de la superficie y la del subterráneo – que

están habitadas por grupos diferentes – el de los ciudadanos “normales” y el de los marginalizados, normalmente deformados, discapacitados y enfermos. El trayecto aquí está marcado por una protagonista que transita entre esos dos espacios. En *Pétalos...*, vemos la ciudad, sea la Ciudad de México del cuento homónimo sea la Tokyo de “Bonsai”, presentados a partir de una serie de fragmentos que representan parte del espacio urbano y al mismo tiempo parecen estar afuera de este espacio, o sea podrían ser tomados como ejemplos de las islas urbanas, así como las propuso Josefina Ludmer.

En este texto, me dedico exclusivamente a su primera novela, *El huésped*, cuya narración contada en primera persona evoca algo de relato personal que acerca de modelos como el diario íntimo y la autobiografía, aunque sea claramente una ficción. Menciono este elemento porque estos pequeños fragmentos de lo autobiográfico o una tendencia a la autoficción, mismo que en grado moderado, se hacen presentes la obra de Nettel de manera general¹³⁶. La narrativa foca la inquietante relación entre la protagonista y una criatura que, según ella, habita su interior, a quien se refiere como “La cosa”. Dividida en tres partes, el libro narra, como un relato autobiográfico, la historia del reconocimiento de ese huésped indeseable, sus apariciones, su progresiva toma de posesión de los territorios compartidos por las dos – el cuerpo y la vida de Ana (protagonista) – hasta la sumisión/sometimiento de Ana, que pasa a ocupar el lugar de huésped/invitada en su propio cuerpo. La escrita de Nettel parece dialogar con formas de suspense psicológico y de las narrativas fantásticas latinoamericanas – como “La casa tomada”, de Cortázar. En ambos casos, los territorios surgen como locales usurpados de sus ocupantes legítimos, o presuntamente legítimos.

No obstante, la obra de Nettel va enseñando huellas de ese proceso de pérdida del territorio/identidad que nos conduce a observar un aspecto psicológico que, a primera vista, quizás, no se observa: el protagonismo de “La Cosa” en el cuerpo de Ana parece significar su independencia como mujer del patrón/expectativa familiar establecido. Observando a partir de esa perspectiva, la independencia de Ana se produce asociada a dos elementos: su ceguera (vista como resultado del establecimiento de La Cosa en su cuerpo) y a una circulación más intensa por la ciudad, especialmente entre una especie de lumpen compuesto por ciegos y otros discapacitados que habitan el mundo subterráneo del metro del DF. Se por un lado entendemos lo horrible que está contenido en la idea de

¹³⁶ Este es un rasgo presente en la literatura contemporánea de una manera amplia, pero se materializa con bastante frecuencia en la literatura latinoamericana desde los 1990. Autores como César Aira, un poco anteriores a la producción de la autora, y otros más o menos de misma generación, como Alejandro Zambra, lo traen como aspecto un tanto característico de las producciones de nuestra época

pérdida del espacio de su propio cuerpo que parece tomado por un *alien* o criatura extraña, existe, en esta posesión del huésped indeseable, la marca de afirmación de una identidad femenina independiente. El *alien* de las películas de horror era, tal vez, su doble o su verdadera identidad que se avecinaba, de una vida y de un femenino que no se doblaba a ser un “mustio corderito”. Las imágenes del *alien* y del mustio corderito que surge del coyote aparecen en las primeras líneas.

Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un humano siamés a sus espaldas. De chica adoraba aquella caricatura en que el coyote abre la cremallera de su pellejo feroz para convertirse en mustio corderito. Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar esos signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como otras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo del cabello. (NETTEL, 2010, p.13)

En el fragmento, aparecen dos veces la imagen de un ser distinto que habita otro. La primera de ellas se refiere a esta figura del *alien* que ocupa como un parásito un cuerpo humano. La segunda figura actúa con cierta inversión; en ella el mustio corderito aparece del feroz coyote. Lo curioso en las dos imágenes y en las inversiones de valores es el hecho de que alerta sutilmente al lector de que no está preestablecido si la figura de su propio huésped es negativa o positiva, aunque, al largo de la narrativa, muchas veces Ana se refiere a “La cosa” como algo necesariamente negativo. Algo también sugestivo en este pasaje son las repeticiones de los gestos – La Cosa “jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era”. Estos gestos reflejados evocan una continuidad entre los dos personajes.

La relación entre Ana y La Cosa, considerando que ésta es su contraparte adulta y madura, se desarrolla íntimamente vinculada con los espacios de la ciudad, entre los espacios privados y públicos, entre los públicos oficiales y los espacios ocultos y/o marginales. Superficialmente esta marcación aparece ya en la estructura de la obra. En la primera parte, el lector acompaña la infancia de Ana y es presentado a La Cosa y sus primeras apariciones. Los espacios que aparecen aquí son los familiares – la casa, la escuela. Existe fuera, pero el centro es la familia y su espacio principal es la casa. En esta primera parte también surgen los primeros conflictos familiares, todos resultantes de un disturbio entre Ana y su hermano Diego, causado según la narradora por La Cosa.

La más terrible de esas minas explotó una mañana entre Diego y yo. Había llegado a recargarme sobre la pared del baño para mirar su aseo cotidiano. Como siempre, él levantó la cara para saludarme en el espejo. Era nuestra manera particular de desearnos los buenos días. Pero en esta ocasión mi hermano se quedó atónito, como si hubiera visto algo en el reflejo que a mí se me había escapado: su cara se transformó y desde mi lugar supe que se había roto algo. // – ¡Qué estás mirando así! – gritó con la mezcla de enojo y pavor de quien se siente amenazado. Supongo que ese momento reconoció a La Cosa o por lo menos la vio pasar sobre mis córneas como se desliza una sombra. No pude responder a su pregunta, me di la vuelta y fui a encerrarme a mi cuarto. Ahí permanecí la mañana entera, llorando, mientras mis muñecas se burlaban desde el clóset. Tensa como una boa a la defensiva, La Cosa se enroscaba en mis vértebras cervicales. Por primera vez Diego partió a la escuela sin mí. (NETTEL, 2010, p.21 e 22)

Este encuentro cambiará la relación de los hermanos y marcará el inicio de enfermedad/debilidad que llevará a la muerte de Diego. Es importante subrayar que todos estos elementos son descritos desde el punto de vista de la narradora Ana – la presencia de La Cosa, la decrepitud y muerte de su hermano –, por lo tanto, no significan los hechos en sí, sino su propia percepción de ellos. Esto puede ser observado en algunos momentos en que la narradora permite que otras versiones de los eventos aparezcan de acuerdo con el punto de vista de otros personajes, lo que indica una grieta entre las formas de percibir los sucesos. En esta primera parte, esto puede ser visto con más claridad en tres momentos.

El primero sería el episodio con su colega Marcela, en que, según la narradora, a pesar de su incómodo, las dos simplemente habían comido pastel juntas. En la versión de Marcela, Ana la había atacado y como prueba traía un moretón en cuello causado por ese ataque. Ana describe este moretón, pero no se acuerda de ello. También marcado por un moretón, aparece Diego un poco después del episodio mencionado en la última cita. Cuando confrontado por Ana sobre que sería esta marca, él le cuestiona: “¿Ya no te acuerdas?” (NETTEL, 2010, p. 34), sugiriendo que el moretón había sido causado por Ana. Esas marcas que Diego traía, sin embargo, eran distintas de las de Marcela. Así Ana se lo explica: “Yo sabía que esas marcas no eran producto de ningún animal. Sólo la voluntad humana puede dibujar algo tan semejante a un bordado y por eso me resultaron tan aterradoras” (NETTEL, 2010, p. 33). Ana memorizará ese dibujo y, más adelante en la narrativa, entenderá su significado y el motivo de haber, en esta herida, “algo familiar y al mismo tiempo irreconocible” (NETTEL, 2010, p. 33). El tercer momento en que percibimos una diferencia entre los eventos narrados por Ana e la forma como los otros los perciben, se da con la enfermedad de Diego. Ana es la única a observar la cercanía de la muerte en Diego.

Tras la muerte de su hermano, todo el mundo familiar da la infancia de Ana se deshace, el ambiente familiar cambia y la disolución de familia como núcleo principia. “La casa sin Diego era una feria abandonada, obsoleta. El exceso de espacio nos empezó a afectar a todos. Mis padres y yo caminábamos untados a las paredes como temerosos de pisar un enorme charco. La ausencia nos impedía respirar” (NETTEL, 2010, p. 45). El proceso culmina con el abandono del padre, que parte un día afirmando que sale para una vuelta y no regresa. La muerte de Diego coincide con la primera menstruación de Ana, de manera que ella misma afirma no haber podido dejar de “relacionarla con la sangre de mi hermano petrificado en la escalera” (NETTEL, 2010, p. 39). La pubertad, marca de los cambios corporales, definirá o estará definitivamente asociado a los cambios de percepción respecto al espacio. Así la casa, espacio privado de la familia, pierde sentido, deja de ser el lugar de protección.

Si retomamos las reflexiones de Romero sobre las ciudades masificadas, que se presentan en los 1960 y en las que claramente se convirtieron las metrópolis latinoamericanas como México, DF, resulta singular este movimiento ya que, a través de los espacios privados (countries, privadas, gated communities en general), se percibe la afirmación de las clases media y alta en los espacios urbanos de dominio de territorio y rechazo de la gran heterogeneidad surgida con la masificación. Natalia Barrenha en su tesis doctoral, *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*, resalta algo semejante al comentar sobre la idea de sedentarismo en el trabajo de Jens Andermann.

para ele, o foco do *sedentarismo* no lar e em suas extensões implica a possibilidade de narrar não apenas a crise, mas, também, a recuperação (uma possibilidade de “retorno” que não está à disposição do *nomadismo*). Assim, o espaço interior é uma esfera de pertencimento pela qual se deve tomar partido e defender de um exterior hostil (o da debacle financeira) e em torno da qual a comunidade pode se reunir e recuperar sua força. Invoca-se e, ao mesmo tempo, nega-se a crise da cidade e da nação, que se “resolve” através da retirada a espaços interiores que albergam um núcleo de valores (ANDERMANN, 2015, p. 87). Segundo Andermann, os filmes de Juan José Campanella *O filho da noiva* (*El hijo de la novia*, 2001) e *Clube da lua* (*Luna de Avellaneda*, 2004), com o restaurante familiar e o clube de bairro, respectivamente, seriam representativos dessa reconstrução da comunidade (BARRENHA, 2016, p.11-12)

En la novela de Nettel, la desestructuración del espacio privado tanto refleja una sombra de la constante desestructuración social como permite que su protagonista vaya al encuentro de las heterogeneidades urbanas que están marcadas en ella a través de su doble, La Cosa.

En la segunda parte, vemos Ana saliendo del espacio de la casa y circulando por la ciudad. Primeramente, en el Instituto de Ciegos, donde ella comienza a trabajar; seguido por una circulación más intensa por la ciudad misma que avanzará para una circulación en el subterráneo, por el metro. Esta segunda parte se caracteriza como una especie de zona liminal – es el medio de la novela, tenemos el confronto constante entre Ana y La Cosa, con la presencia más o menos dividida entre las dos. También la vemos circular por la ciudad, aunque más por la superficie que por el subterráneo. Por fin, se inicia el proceso de ceguera de Ana. En esta parte, se presentan todas las transiciones de la novela que van a diferenciar la protagonista de la primera parte y la de la tercera.

La transición entre la primera y segunda parte se establece por la figura de los ciegos, un Hospital Oftalmológico y el Instituto de Ciegos. El final de la primera parte nos presenta un episodio en que Ana acompaña su madre al Hospital Oftalmológico. En el ascensor, ellas cruzan con hombre ciego. La narradora los describe episodio segundo la cita abajo:

Una vez adentro, el hombre extendió sus dedos junto a los botones del ascensor como si buscara algo. No tardé en darme cuenta: junto a cada número del tablero había un dibujo formado por una serie de círculos diminutos y en relieve. Esas perforaciones eran exactamente iguales a las que yo había estado buscando. Lejos de causarme algún alivio, la respuesta que durante tanto tiempo había anhelado, y se me presentaba ahora de una manera repentina, casi decepcionante, desencadenó en mí una interminable espiral de interferencias de más en más aterradoras. Sólo recuerdo que la sangre se me aglutinó en el estómago como una bola de hielo. Más tarde, cuando desperté en la sala de urgencias, mamá me contó que había gritado antes de caer al suelo. (NETTEL, 2010, p.50)

La reacción extrema de Ana es una mezcla de repulsión y fobia, porque la ceguera, la ausencia de luz y la incapacidad de distinguir los colores siempre estuvieron asociados con La Cosa. Los sueños sin colores y una molestia causada por la luz eran señas que surgían siempre que su huésped se hacía notar. No obstante, otro elemento es revelado en este pasaje: Ana reconoce los dibujos al lado de los números como del mismo tipo que estaban en el brazo de Diego, deduce, entonces, que se trata de un mensaje cifrado dejado por La Cosa. Este encuentro provoca en ella un rechazo a los ciegos que, después se convierte en actitud de observación necesaria, ya que, había concluido, era imprescindible conocer a su enemiga/huésped. La segunda parte inicia con un encuentro entre ella y un ciego que distribuía volantes impresos con el anuncio del Instituto para ciegos, ubicado en la Colonia Roma. Roma es un conocido barrio por su origen, destinado

a clases altas que pasó por un periodo de decadencia, pero que, actualmente, junto con La Condesa, se convirtió en una de las áreas más gentrificadas del DF.

El anuncio del Instituto provoca la curiosidad de Ana que acaba por visitarlo y allí obtiene el puesto de lectora. El hecho de tomar un trabajo es otro marco en el camino hacia una vida adulta, hasta entonces ella no había hecho más que terminar la preparatoria sin ingresar en la universidad. Tal situación le daba un cotidiano de adolescente. El puesto le obliga a salir y circular por la ciudad. Esta parte está tomada de referencias externas a la ciudad – puntos conocidos, especialmente de la zona central, y estaciones de metro. Hay un cambio entre el escenario de la primera parte – casa y escuela – y esta segunda en la que los espacios de la ciudad van surgiendo no solamente para Ana, pero también para el lector que la acompaña en este trayecto. En la circulación por el DF también se observa una progresión: de inicio por la ciudad superficie y, después, por los subterráneos – líneas del metro. En este camino, ella será guiada por Cacho, profesor del Instituto que era cojo y, además, mendigaba por principio. Es él quien le presenta a Ana el submundo de los que viven en el metro, en particular un grupo liderado por el ciego Madero.

La metáfora entre la ciudad subterránea, el submundo, y La Cosa, el subterráneo de Ana, me parece evidente desde el principio, por ese motivo el rechazo inicial que Ana demuestra respecto al mundo presentado por Cacho llega a ser natural. En la reunión en que es presentada a Madero, cuando éste le sugiere que ella podría vivir en el metro, ella lo rechaza completamente. Al que Madero le contesta: “- Qué prejuiciosa eres, muchacha, el metro es el mejor lugar para vivir en México. ¿No has oído que cada gran ciudad tiene una cloaca proporcional a su esplendor? El nuestro por consecuencia tenía que ser a toda madre, limpio y tranquilo” (NETTEL, 2010, p.121-122). Por más que lo intente, Ana se siente atraída por el universo que se va presentando, en parte porque lo entiende como su destino, el destino de La Cosa que tomará su cuerpo. Tanto La Cosa como el subterráneo del metro aparecen como reflejos o imágenes invertidas de sus correspondientes superficies, Ana e México. La idea de la imagen invertida aparece cuando Ana finalmente descifra el significado del moretón del brazo de Diego.

El mensaje que había visto en su brazo consistía, lo supe en ese momento, en una sola palabra. La penúltima letra me resultó incomprendible, no venía en el alfabeto. ¿Qué podría ser esto?, me pregunté mientras revisaba el libro en busca de una explicación. Pronto encontré que, para anunciar el uso de mayúscula, había que llenar primero la segunda y la sexta casilla. Tal y como estaba en el papel, la mayúscula aparecía al final de la palabra. Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como un espejo (...) El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así me parecía que ese vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. Lo que yo siempre había considerado un

mensaje impreso en la piel de mi hermano no era tal sino simplemente un sello personal, una firma. Nunca antes había imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera. (NETTEL, 2010, p.111)

La inversión corrobora la idea de que lo que surge dentro de Ana no es simplemente un *alien*, sino la imagen de una mujer que rehúsa repetir los patrones familiares decadentes. Unos patrones de una clase media que claramente ya no correspondían enteramente a lo que se pasaba alrededor. “Nos obligan a adoptar un comportamiento uniformado, que nos hace ver apacibles, pero ¿qué sucede con nuestra verdadera personalidad? Se queda ahí, contenida, esperando el momento de salir a la luz, aunque sea en un ataque de nervios.” (NETTEL, 2010, p.177). La tensión sexual aparece entre ella y Cacho, su cuerpo que cambiaba evidenciando formas más sensuales.

‘Cada día se nota más’, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo, descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control. (NETTEL, 2010, p.124)

De la misma manera, la ciudad va a mostrar una cara homogénea en su superficie que en realidad no refleja las divisiones internas que se fueron constituyendo al largo de la historia. Estas “zonas de contacto” o espacios de conflictos serán representadas por el subterráneo, la vida bajo la tierra evocada por la estructura del metro y la comunidad de Madero consta en la novela como una simple figuración, no sería la más correcta ni la única, solamente una forma más. O como dice Cacho a Ana: “- El subterráneo ha existido siempre. (...) Piensa en los colonizados de cualquier imperio, los esclavos, los campesinos, los leprosos, los prisioneros de guerra. En este país el subterráneo tiene una historia larga” (NETTEL, 2010, p.131). El subterráneo, como aparece aquí, evoca la cara oculta de las estructuras idealizadas de la ciudad. El hecho de que el grupo de Madero esté casi completamente conformado por personas con algún tipo de problema físico pone en evidencia con aún más intensidad un modelo de cuerpo aparentemente incapaz y, por lo tanto, improductivo dentro del sistema económico representado por la ciudad. Los del grupo de Madero explotan justamente ese lugar, o como sigue explicando Cacho: “A los ciegos de estos movimientos los ha guiado siempre la fuerza de la ira, la venganza colectiva, no un proyecto” (NETTEL, 2010, p.131).

La tercera parte trae lo inevitable. Después de una serie de eventos en que Ana cada vez más se acerca del grupo, especialmente uno en que Madero intenta, a través de una acción del grupo, arruinar el proceso electoral, Ana finalmente abraza su destino final convertirse en huésped de La Cosa, su imagen invertida. “Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así la existencia nauseabunda que había ido construyendo” (NETTEL, 2010, p.164). Esta aceptación viene cargada de hechos y marcas específicas: (1) la relación sexual entre ella y Cacho, (2) la ceguera que finalmente la toma y (3) la decisión de vivir en el subterráneo y dejar la casa de la madre. La aceptación de este destino individual es también una respuesta para el destino colectivo de la ciudad que trae su propio parásito adentro:

Yo, que desde hacía años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblado, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos. El proceso era inevitable, al menos esa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria. (NETTEL, 2010, p.175-176)

Más que un elemento ajeno, el huésped, el parásito, es parte de la ciudad, su otra cara, como el huésped de Ana era su imagen invertida. La Cosa urbana se constituye, en el caso de la novela, por una masa de gente que nunca pudo ser integrada a los procesos de modernización y desarrollo urbano. Ella es posiblemente heredera de las masas que migraron para las ciudades entre los años 1930 e 1960, como indica Romero (2009), en busca de las posibilidades presuntamente ofrecidas por los espacios urbanos y que nunca lograron ser asimiladas por las estructuras urbanas. Lo que vemos en la escrita de Nettel es una identificación entre cuerpo (de Ana) y la ciudad. Así el cuerpo de Ana se refleja en la estructura del DF como un espejo. Ambos presentan una superficie conocida y reconocible, que evoca un espacio ordenado y acorde con los patrones esperados. Sin embargo, ambos también traen el huésped/parásito que es su propia imagen invertida. Al contrario de lo que sugiere la imagen de apertura de la novela, no me parece que este huésped sea como un *alien*, ya que, en este caso, evoca la idea de un cuerpo invadido por otro, por algo que no le pertenece. Los huéspedes de Ana y de la ciudad se asemejan más a tumor, que es cuerpo extraño células producidas por el propio cuerpo que le abriga y que puede atacar y tomar este cuerpo que le dio origen. La circulación por la ciudad y el reconocimiento de los cambios en su cuerpo, traen cierto entendimiento a Ana; en este

caso, circular y conocer le permite conocerse y prepararla para el encuentro inevitable. Al final, la novela termina con este encuentro, la llegada definitiva de La Cosa, antes tan temida por Ana.

‘Por fin llegas’, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar. (NETTEL, 2010, p.189)

Hay una expresión de alivio en el “por fin llegas”, como un reconocimiento de que todo lo pasado ha preparado para esta llegada inevitable. La continua negación de la imagen invertida sería imposible, así como será imposible que la(s) ciudad(es) nieguen continuamente la imagen invertida de sus propios huéspedes. Éstos están destinados a invadir los espacios negados a ellos y establecer una nueva organización, aunque esta organización no necesariamente indique un modelo de ciudad utópico e igualitario. El final de la novela está marcado no por un tono de celebración del encuentro, sino más bien por un escalofrío. El encuentro es inevitable, pero incómodo y, quizás, es este encuentro incómodo que estamos viviendo en las grandes ciudades latinoamericanas actualmente: el encuentro con la imagen invertida de una modernización que nunca ha logrado extenderse efectivamente a toda la sociedad.

Referencias

BARRENHA, Natalia. **Espaços em conflito**: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. 2016. 201f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

NETTEL, Guadalupe. **El huésped**. Barcelona: Anagrama, 2010.

RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Montivideo: Arca, 1998.

ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidades e as idéias. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

LUDMER, Josefina. **Perspectiva humanística: escrituras y ciudades en América Latina**. Palestra proferida na Cátedra Alfonso Reyes, Monterrey (México), fev. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3_SOdmX-V4>. Acesso em: 30 jan. 2020.

ON HOSTS AND THEIR RELATIONSHIPS: THE BODY AND THE CITY IN EL HUÉSPED, DE GUADALUPE NETTEL

Abstract

In this article I present a brief analysis of the first novel by the Mexican writer Guadalupe Nettel, *El huésped*, published in 2006. The text is part of my current research project that deals with the relationship between the city and literature in Latin American context. Nettel's novels frequently address relationships with strange or foreign elements that distort the relation with the body, these relationships are often pierced by ways of perceiving space and / or the city. In the case of her first novel, the city is present in an intense way. This novel deals with a tense connection between the narrating protagonist and a “creature” that lives inside her, named by herself as “La Cosa”. If there is something disconcerting in the idea of a being that takes her body, on the other hand there exists, in that possession by the unwanted guest, a mark of affirmation of a feminine identity independent of the patterns, in the same way that the city by that Ana circulates reveals more than its foreseeable surface.

Keywords

Body. City. Latin American Literature. Contemporary Literature. Guadalupe Nettel.

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 06/08/2021

La ciudad como espacio (d)enunciador: poesía colombiana del siglo XXI

David Alonso Bueno¹³⁷
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Resumen

La poesía colombiana de la segunda mitad del siglo XX es el reflejo de una sociedad crítica que se toma la palabra como punta de lanza y la ciudad como trinchera. Nos proponemos estudiar componentes identitarios lingüístico-culturales de la ciudad latinoamericana como sedimentaciones presentes en la producción de dos poetas colombianos: Carlos Alberto Troncoso y Juan Manuel Roca, quienes vivieron en una Bogotá que se transforma en la oscuridad y transforma lugares idílicos en otra ciudad, generalmente prohibida, oculta. Partimos de la discusión sobre los inicios de las ciudades latinoamericanas para poder ahondar en su transformación hasta su fragmentación en el siglo XXI (RAMA, 1998; BRANDÃO, 2007). Posteriormente analizamos cuatro poemas colombianos producidos durante el último cuarto de siglo XX que recogen algunos fragmentos de la ciudad de esa época que se contraponen a discursos que la presentan como acabada, perfecta o armoniosa, principalmente ante los ojos del extranjero, recordando que “cualquiera es extranjero y próximo a entrar en mapas de olvido” (ROCA, 1980) en cualquier calle de la ciudad. Finalmente discutimos posibles alcances del trabajo con literatura sobre la ciudad como parte de un currículo lingüístico-enunciativo.

Palabras clave

Poesía Colombiana. Ciudad latinoamericana. Literatura y currículo

¹³⁷ Possui graduação em Licenciatura em Línguas Modernas pela Universidad de Caldas (2011). Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (2015) e doutorando em Linguística Aplicada pela mesma universidade.

Introducción

La ciudad Latinoamérica es una exaltación de la fragmentación que, a su vez, es “la consagración del desorden” (DIALOGO, 2007) en el que se han transformado por sus singulares procesos de conformación. A pesar de ese presente desordenado, las ciudades hispanoamericanas, habían sido totalmente planeadas y establecidas en forma cuadrículada; siendo esa su principal particularidad.

La formulación de las ciudades latinoamericanas se remonta a un cambio cultural que impactó la manera como se conciben los espacios para la constitución de un “capitalismo ecuménico”, que, de acuerdo con Rama (1998), solo fue posible, por un lado, en el siglo XVI bajo la solidificación de las monarquías absolutas y su conjunción con la Iglesia, y por otro, en la nueva posibilidad de fundar ciudades “desde cero” superando de esta manera las dificultades que implicaba la concepción de un nuevo modelo de ciudad europea, donde las grandes ciudades cargan en sí mismas toda su historia. Este cambio en la cultura se ejecuta de manera más prominente en las nuevas urbes a construir en el continente americano: “La ciudad fue el máspreciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la ciudad barroca” (RAMA, 1998, p. 17-18).

Esta ciudad barroca tendrá, entonces, como eje, la “razón ordenadora”, en donde se esperaba que el orden jerárquico se trasladara a un orden geométrico. Por consiguiente, una ciudad y la sociedad que la habitaba podría leerse y “entenderse” solo con la lectura de su mapa (ibid., p. 19).

El resultado de esta concepción, que se convirtió en la aspiración futura de lo que debían ser las ciudades latinoamericanas, fue el diseño en damero, “que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas y que se prolongó hasta prácticamente nuestros días” (Ibid., p. 20). Los principios regidores del damero fueron la unidad, la planificación y el orden riguroso, los cuales se encargaban de reflejar en el diseño la jerarquía social. Estos principios se postulaban como una manera de implantar el orden antes de que la ciudad existiera, con el objetivo de evitar el futuro desorden. La ciudad y los instrumentos para su fundación se concebían como la representación simbólica que aseguraría la aplicación del poder absoluto.

Este orden quedaba contemplado en el diseño de un mapa que delimitaba claramente el orden y las funciones de los espacios. Adicionalmente al mapa, el diseño sufría un segundo mecanismo de “legalización” a través de la escritura, que delimitaba y validaba el contenido del plano para la construcción de las ciudades latinoamericanas.

Veamos a continuación cómo fue ese proceso de transformación de la ciudad ordenada a la fragmentada del siglo XXI y cómo la literatura encontró un espacio para resignificar aquellos que estaba en un aparente desorden. En otra sección, encontraremos un ejemplo claro de incursión del poeta en los fragmentos de la ciudad; para ello, estudiaremos la poesía de dos escritores colombianos que hacen referencia a una de una de las urbes más importantes de ese país. Finalmente, a modo de consideraciones finales, discutiremos cómo este movimiento de ida y vuelta en el reconocimiento de los espacios de la ciudad, pueden ser abordados desde la literatura.

De la ciudad ordenada a la fragmentación del espacio

De acuerdo con Landaeta y Espinoza (2015), Europa encuentra en la colonización de América Latina la oportunidad de recordar el concepto de la ciudad romana y sus principios: la polis ordenada que gesta una serie de actividades económicas que la lleva a prosperar. Estos principios habían quedado opacados en la constitución de las ciudades europeas, donde no se había plasmado este orden, en respeto de las autoridades y costumbres locales. Por tanto, no existían claros ejemplos de una materialización de la polis romana; la oportunidad se encontró en el “nuevo mundo”:

No obstante, cabe proponer, parafraseando a Félix Duque, que el sueño de Europa se realiza en América con la colonización y fundación de ciudades, en la medida en que el espacio colonial se organizó como un cuerpo constituido por una multiplicidad de miembros ordenados de acuerdo con su función y según un orden general que emanaba desde la capital virreinal” (LANDAETA y ESPINOZA, 2015, p. 14).

En este terreno, se propuso entonces una ciudad ordenada desde el punto de vista geográfico, que materializaba una jerarquía clara y un sistema administrativo centralizado. Como vemos en Landaeta y Espinoza, la idea virreinal era de unidad y de orden, pero contrariando los diseños de Europa, la ciudad latinoamericana, y en especial la hispanoamericana, se fragmentó (BRANDÃO, 2007) y perdió su visión de unión.

Con la entrada del siglo XX las ciudades latinoamericanas entran en el vértigo de crecimiento desenfrenado que ha derivado en dos grandes ciudades de referencia mundial por el tamaño que han alcanzado, hablamos de Ciudad de México y Sao Paulo. Ambas cuentan con más de 21 millones de habitantes según datos de la ONU. Estas ciudades encabezan el listado latinoamericano de ciudades pobladas, seguidas de otras de un tamaño significativo, como el caso de Bogotá con más de 10 millones.

Estos nuevos habitantes de las Megaurbes provienen en su gran mayoría de zonas rurales y ciudades más pequeñas y atraídos por mejores condiciones de vida. Pero,

adicionalmente, estos habitantes hacen que la ciudad sea mucho más dinámica, que extienda sus territorios y que se creen nuevas fronteras. De estos territorios muchos serán apenas nombres, espacios sin conocer.

Estos espacios de la ciudad, que permanecen desconocidos a pesar de la cercanía que mantenemos con ellos, convierten a la ciudad en un imaginario construido por lo que quisiéramos que hubiera en ella, o de lo que hay y simbolizamos como aterrador. Al decir: “no entro a ese barrio porque es muy peligroso” basados, no en la experiencia, sino en elucubraciones simbólicas, estamos construyendo/complementando la ciudad que habitamos con imaginarios de una ciudad que podemos conocer, pero que no lo hacemos.

De estos imaginarios deriva una fragmentación de la ciudad. Espacios que desconocemos, públicos o privados, que dependerán del uso que podamos/queramos, o no, darle a esa ciudad. Esto implica una pérdida de derechos que el ciudadano cree no tener y que la ciudad letrada latinoamericana del siglo XXI sí sabe, además de que esto hace que la ciudad esté cargada de miles de imaginarios que, en su mayoría, estarán dirigidos por elementos mediáticos.

Si, durante el siglo XX, los estudios urbanos y culturales estaban enfocados en discriminar el significado de “ciudad”, su aspecto tangencial y descripción de los espacios, que fueron tan importantes para recolectar datos sobre la ciudad, en esta nueva era la discusión se centra en cómo el sujeto se sitúa dentro de ese espacio que llamamos São Paulo, Bogotá o Rio de Janeiro. De modo que, no parece pertinente separar lo material de lo imaginario, sino complementar uno con otro. La ciudad, como expone Brandão (2007, p. 183), no crece únicamente en función de la economía o la naturaleza, sino también por el deseo consciente e inconsciente de sus usuarios (DELGADO, 2007).

De modo que, la ciudad del siglo XXI está llena de imágenes, hecha de procesos que envuelven la producción/interpretación de fenómenos significantes, objetos de sentido, lenguajes, discursos. Las representaciones y enunciaciones que hacemos de los espacios de la ciudad se tejen desde una tierna edad y, con el pasar del tiempo, forman redes involuntarias que estructuran respuestas a preguntas sobre la posición desde la que se está hablando de un determinado tema; estructuran el comportamiento que asumimos en los diferentes grupos en los que participamos, dónde, cómo, cuándo, o con quién estamos hablando sobre qué/quién.

El tránsito, o el no tránsito, por los fragmentos de la ciudad deja marcas lingüístico-discursivas que los escritores saben capturar y evidenciar en los textos

literarios; son marcas que forman el cuerpo que “nos levara a comprender alguma coisa desse espaço urbano” (ORLANDI, 2001). Vemos algunos ejemplos de incursión de la literatura en esa selva de cemento fragmentada e inmersa en múltiples procesos.

Fragmentos de la ciudad en la literatura

Encontramos la literatura imbricada en el proceso constitutivo de la ciudad al ver ambas *producciones* desde el enfoque de los estudios culturales de Williams (1960) y Eagleton (2005), pues entendemos que ambos están siempre en constante proceso de transformación y de (re)significación. Lo anterior sin implicar que ese proceso conlleve a una pérdida de identidad o de cultura. Por el contrario, se usa como base lo que ya existe para construir algo “nuevo original e independiente” (ORTIZ, 1987, p. 5), que continúa siendo susceptible de cambios.

La literatura, al igual que la ciudad, se compone de un movimiento de ida y vuelta en el que se traza un “camino privilegiado para construirse uno mismo, para pensarse, para darle un sentido a la propia experiencia, un sentido a la propia vida, para darle voz a su sufrimiento, forma a los deseos, a los sueños propios” (PETIT, 1999, p. 74). Esto quiere decir que, cuando el lector se apropia del texto literario, hay un paso de lo privado para lo público que le permite entenderse y entender a los otros, por medio del lenguaje. En este sentido, podemos entender que no solo se trata de saber leer y escribir, sino que se hace uso de tales habilidades en su vida cotidiana para leer la ciudad, para transformar su vida, su estructura lingüística, su repertorio, su posición en la sociedad (SOARES, 1998, p. 37).

Hacia esta dirección apunta la lectura literaria, pues su valor enunciativo y su carácter transformador, capaz de volver imposible lo posible y viceversa y, muy importante, su accionar del deseo (Cf. PEREIRA, 2007, p. 44; RANGEL, 2005, p. 137) es primordial para la vida en la ciudad. La lectura literaria es un medio para que el lector elabore su subjetividad, y, aunque parezca obvio que la lectura es subjetiva, debemos recordar que en la educación no siempre sucede de esta forma, ni en la enseñanza fundamental, ni en la básica, y mucho menos en cursos de formación profesionalizante. La lectura subjetiva es demeritada y relegada a aspectos mínimos constitutivos de esta, desconociendo su función transformadora (PETIT, 1999; RANGEL, 2007; JOUVE, 2013). De ahí la necesidad de dar énfasis a que el trabajo en sala de aula debe considerar una lectura subjetiva en contraposición de un lector modelo (REZENDE 2013). Jouve nos aclara que:

é porque cada um projeta um pouco de si mesmo na sua leitura que a relação com a obra não significa somente sair de si, mas também retornar a si. A leitura de um texto é sempre ao mesmo tempo leitura do sujeito por ele mesmo, constatação que, longe de problematizar o interesse do ensino literário, ressalta-o. De fato, não se trata, para os pedagogos, de uma chance extraordinária que a leitura seja não somente abertura para a alteridade, mas, também, exploração, ou seja, construção de própria identidade? Não seria, pois, questão de apagar, no ensino, a dimensão subjetiva da leitura. Eu proporia, ao contrário, colocá-la no coração dos cursos de literatura. Pode-se contar com um duplo benefício: é mais fácil, no plano pedagógico, fazer com que um aluno se interesse por um objeto que fale dele próprio; e não é desinteressante, no plano educativo, completar o saber sobre o mundo com o saber sobre si. (JOUVE, 2013, p. 53).

Como sugiere Jouve, es necesario un movimiento de ida y vuelta entre texto y lector y es en este aspecto que la lengua-discurso se hace necesaria pues permite entablar redes que le permitan comprender un poco del espacio socio-histórico-cultural (EAGLETON, 2005) en el que el lector se encuentra inmerso. La solución, en términos de educación y de autonomía literaria, no es separar procesos, sino abogar por la creación de múltiples redes discursivas que permitan el desarrollo individual de la construcción de un repertorio de lecturas que serán las bases para reconstruir la ciudad que está oculta.

En el momento en que se separa la cultura de la literatura, el imaginario que se elabora sobre la ciudad es aquel donde esta es presentada como homogénea dependiendo de determinados intereses. Por ejemplo, el discurso turístico se empeña en presentar las ciudades a través de sus postales y lugares “bonitos” o “limpios” en todos los sentidos de la palabra; desconociendo otros componentes de la ciudad, como la pobreza, el abandono social, entre otras que también corresponden a la ciudad, aunque permanezcan ocultas.

Veamos dos ejemplos de cómo la poesía colombiana del siglo XXI denuncia o muestra fragmentos de la ciudad que son ocultados por otros discursos. De modo general, pretendemos que la lectura sea puesta como posibilidad de resistencia ante una sociedad que pretende silenciar a los estudiantes dándoles lecturas prefabricadas con respuestas ya estipuladas, lecturas memorísticas y de contenido vacío; queremos hacer frente desde una perspectiva (d)enunciadora.

Los poemas que incluimos han sido seleccionados de una antología elaborada en Bogotá por la Universidad Nacional de Colombia (UN) y a cargo de la Profesora Carmen Neira Fernández; lleva por título *Rostros Y Voces de Bogotá* (NEIRA, 2004). La otra compilación es de la reedición del libro *Ciudadano De La Noche* (ROCA, 2004), de la colección “un libro por centavos”, iniciativa de la Universidad Externado de Colombia.

Ambas instituciones tienen un trabajo dedicado y reconocido a nivel internacional y, además, están disponibles en versiones digitales, lo que facilita el acceso a esas lecturas.

Bogotá, capital de la República de Colombia y capital del municipio de Cundinamarca es la ciudad más grande y poblada de ese país y está constituida por 20 localidades. Se ubica en el altiplano cundiboyacense y es conocida como la Sabana de Bogotá en medio de la cordillera Oriental de los andes. Es la tercera capital más alta en América del Sur después de La Paz y Quito, con un promedio de 2.625 m.s.n.m y posee el páramo más grande del mundo. Estos factores hacen de Bogotá una ciudad de clima pronominalmente frío, cercada por páramos y que en media anual alcanza los 15°C. Es considerada una ciudad global tipo Alfa- por el *Globalization and World Cities Research Network* (GaWC).

En el siglo XX comenzó un crecimiento urbano mal regulado, que fue absorbiendo ciudades aledañas, como Ciudad Kennedy, Restrepo, Tunjuelito, Suba, Bosa entre otras que incluso tienen alcaldías propias y sujetas a la alcaldía mayor de Bogotá. Su población, sin considerar el área metropolitana sobrepasa los 7'200.000 de habitantes, según el último censo en 2018.

Durante la primera mitad del siglo XX Bogotá se empezó a consolidar como una ciudad cosmopolita, con grandes centros financieros, políticos y económicos. Grandes construcciones para una ciudad que, debido en gran parte a las guerras internas, sólo sabía crecer. Pero fue solamente hasta la segunda mitad del siglo XX que esta ciudad pasó de ser la aldea lenta, común, a una Bogotá que no era únicamente de bogotanos y que se multiplicó por ocho en medio siglo.

Pero, a pesar de este crecimiento desmesurado, el centro histórico de la ciudad permanece intacto, su forma de damero, lleno de colores, de calles antiguas, iglesias y casas coloniales que albergan en barrios como La Candelaria, lugar de nacimiento del poeta José Asunción Silva, la memoria de acontecimientos que han cambiado la historia de la nación completa: La toma al palacio de justicia, peleas entre Liberales y Conservadores y, claro, el Bogotazo durante el cual se incendió gran parte de las edificaciones, sin que el fuego pudiera extinguir el barrio.

Por esto, La Candelaria es considerada Patrimonio Histórico. Tiene como eje central la Plaza de Bolívar. Allí fue donde se dio origen a la ciudad que, según Puyo (2007), comenzó con 12 chozas dirigidas por Gonzalo Jiménez de Quesada quien recibió el orden de distribuir Bogotá de forma cuadriculada. Y que hoy tiene construcciones de tipo Colonial y Republicano que conservan su estructura original.

Hacemos este breve recuento del territorio que es objeto de los poemas que mencionaremos, pues desconocerlos impide un diálogo entre las partes que componen la lectura literaria y por considerar que la cultura también es susceptible de cambios por sus diferentes tipos de prácticas otorgadas a través de los sentidos que los usuarios de una lengua le conceden (HALL, 1997). Así es que entendemos el sentido de identidad (WOODWAR, 2014, p. 8-9) aquella que es construida en y por el discurso, pues obtiene forma por medio del lenguaje: ciudad o literatura, diferenciándonos de aquel que no soy.

Iniciamos¹³⁸ con dos poemas del escritor colombiano Carlos Alberto Troncoso, quien habitó en Bogotá por más de 10 años, aunque nació en Santa Marta, región Caribe. Este poeta, junto con otros que se albergaron en la metrópolis latinoamericana, tienen una visión de fragmento de la ciudad, cada espacio o rincón de la ciudad cuenta y es necesario para destacar la relación del ciudadano con la cotidianidad, sencilla, mutable, multifacética. A este tipo de visiones y cantos nos acerca el poema *Las dos caras de la ciudad*; en él podemos encontrar tanto referencias a las clases altas (“vallas que anuncian el lujo y el confort, las terrazas a la sombra de parasoles” [verso 1]), como a los espacios menos favorecidos, pero no tan alejados de los sitios exclusivos de la ciudad (“Y a unos cuantos kilómetros, en las goteras de la ciudad, los campos sembrados de estacas, de púas, de minas, de hambre” [Verso 11]).

En un discurso turístico de Bogotá sería común encontrar referencias a lugares exclusivos como “bares (hecha como de humo y ceniza) parece que saliera del sueño de una mujer de plástico: quizás así sean los bulevares de París, Roma o Nueva York” (Versos 7, 8), donde la opulencia y la clase social excluyen otros contextos, es una vida nocturna para unos cuantos que incluso quieren imitar otras ciudades que consideran más cosmopolitas; sin embargo, el poeta pone en evidencia que la opulencia de aquellos lugares contrasta con el desconocimiento que un extranjero tendrá de la proximidad que tienen esos espacios con otros lugares quebrados, maltratados y olvidados de la ciudad.

En otro poema de Troncoso encontramos la referencia a un barrio emblemático de la ciudad, turístico y cercado de las bibliotecas y los museos más relevantes de la ciudad: La candelaria, hogar del reconocido poeta colombiano José Asunción Silva que, de hecho, narra su pequeña y decimonónica ciudad *ordenada*, fría y medible. Este barrio se mantuvo en el tiempo y Troncoso nos narra la existencia de “corredores y salones de sus atormentadas casonas” (Verso 1) haciendo referencia a esas

¹³⁸ Los poemas que son tratados aquí pueden ser encontrados por extenso en Anexo.

casas antiguas que son referencia del barrio y que aun se mantienen en pie, al igual que otros elementos como monumentos o, incluso, habitantes. Sin embargo, al igual que el primer poema, el poeta nos presenta una visión cercana a esta realidad, pero que mantiene oculta y, en esta ocasión, se trata de una visión nocturna de La candelaria: “El viejo barrio sabe de callejones por los que se pasea el brillo del puñal y el ojo del maleante” (Verso 4 y 5) y, más allá de esto, se evidencian referencias a ventas de drogas que son comunes en el sector, al igual que en muchos barrios antiguos de Latinoamérica, pero de los que poco o nada se habla: “bares y tabernas en los que se fragua un polvo de ángel, manjares del diablo” (Versos 5 y 6).

Es así que ambos poemas evocan una ciudad fragmentada, pero que componen la misma ciudad. Espacios que no son mencionados pero que en ciertos contextos son necesarios, como veremos más adelante. En ambos poemas percibimos una ciudad escondida en otra ciudad con otros usuarios y generalmente nocturna que, en esta poesía de siglo XXI, no le canta a dioses ocultos sino a seres que habitan aquellos rincones olvidados por unos y ocupados por otros, rincones cargados de ilegalidad.

El siguiente poeta que estudiaremos es un Antioqueño que también ha pasado gran parte de su vida en Bogotá, hablamos de Juan Manuel Roca. Su poesía, según Harold Alvarado Tenorio, se enfoca en lo visual y en su gusto por el surrealismo; Roca define así el movimiento:

Lo visual en la poesía, valga decirlo, no tiene únicamente que ver con la disposición tipográfica, aunque fuera tan esencial en los poemas de un gran visionario y visionador del cubismo, Guillaume Apollinaire y sus Caligramas, sino, más allá de la piel, de la epidermis del lenguaje, en la capacidad evocadora”. Por eso sostiene, ‘podemos comparar la mar con una carpintería, porque la garlopa arroja cantidades de viruta a las playas del mundo’, pues la metáfora, “que en griego quiere decir traslado, transporte, llevar de un lado a otro, de una realidad a otra, da a luz nuevas realidades’. (JUAN, s/p).

Y es que la poesía de Roca sobre la ciudad es un transporte a otras realidades ocultas que permanecen en ese estado hasta que la literatura las evidencia. El poema *Monologo a José Asunción Silva* no solo es una oda al poeta de mayor reconocimiento en la historia colombiana, sino que también muestra marcas discursivas que hacen referencia a elementos inamovibles de la ciudad y en especial del barrio de la Candelaria, antes mencionada: la iglesia, los Paramos, o incluso los cerrojos de las casas y el campanario de la iglesia que vienen de remembranzas y se instalan en el presente. Y es importante mencionar ese *presente* porque el poeta dibuja fragmentos de la ciudad que se pierden en el pasado mientras habla del presente.

Por ejemplo, en los primeros versos percibimos cómo la ciudad cuadrículada, representada por figuras oscuras y frías, envuelve al yo lírico en un ambiente de ciudad pequeña, rodeada por naturaleza que aún tiene control y es recorrida de lado a lado por elementos como el viento proveniente del páramo de Cruz Verde; ese viento, de hecho, se convierte en el ritornelo del poema, la ciudad y el yo lírico se conectan por medio de esos elementos naturales y se congelan en un ir y venir, un transitar entre el pasado y el presente de una ciudad antigua, pequeña que tiene vigencia en el presente.

La ciudad que me rodea
y se duplica en los charcos de la lluvia
tiene un ropaje de sombras.
El viento que viene de Cruz Verde
con su negro levitón nocturno
rasguña los vitrales de la casa,
se cuele en los campanarios,
golpea
los aldabones de bronce de la Candelaria.
(versos 1 a 9)

Otra visión de la ciudad que trata inútilmente de oponerse a la visión antes mencionada, está en los versos 28 a 30:

La aldea despereza su piel de adormidera,
filtra una luz en los costados de la plaza
a una hora en que la ciudad parece viva.

Pero, esa visión vivaz de la ciudad enorme, retorna inmediatamente a su frialdad pues solo “parece viva”. En el verso siguiente retoma la ciudad su estado pasado: “Hablo de su lentitud, de su pasmosa fijeza” (v. 31) mientras que el resto del “mundo cambia de estaciones” (v. 34) en la ciudad permanece el mismo ritmo quieto, frío y llevado por el viento en la misma metrópolis; notemos que en este punto la ciudad está puesta como una aldea donde:

Todos parecen tocados de embrujo,
acaso miren en su quietud
el pájaro invisible
que les señala un oculto retratista.
Y de nuevo, el viento.
(v. 38 a 42)

Otro poema, *Ciudad Oculta*, muestra una ciudad desde una perspectiva mucho más cercana; en este, el poeta se posiciona desde una cercanía que le permite al yo lírico observar con mayor precisión la ciudad, conservando la sensibilidad ante los elementos de la naturaleza:

Es esta la ciudad que conocen mejor los vagabundos, la ciudad nocturna
que ha entrado en un largo, letárgico estado de coma, desconocido mapa,
desconocida ciudad dentro de ella. Tiene otro nombre acaso la ciudad hecha

de gestos y silencios.
(Versos 1 a 4)

En este poema las ciudades se ha fragmentado de tal forma que se dibuja una ciudad que surge de la noche y es desconocida para quien no es un *vagabundo*, una ciudad que se detiene en el tiempo y que reaparece junto con el hampa: “[...] cuando una nata de tiempo cubre paisajes detenidos, respiraciones contenidas [...] No todos viven en la misma ciudad: hay calles donde cualquiera es extranjero y próximo a entrar en mapas de olvido [...]” (versos 12 -13 y 19-20). Esta es una imagen de una ciudad a medio hacer, que retrata como en el mejor de los cuadros las escenas cotidianas, una ciudad sin censura y más amplia que la aldea de la memoria. Aquí todos son extranjeros, incluso quienes consideran la ciudad como propia, que creen que conocen la ciudad. La suciedad, el polvo, grafitis, hampones y siempre la oscuridad de la noche.

Una extensión pedagógica de las ciudades y la literatura

Pensar en la ciudad desde el potencial pedagógico implica resignificar la manera como sus espacios se han transformado hasta dar paso a nuevos procesos de subjetivación. La organización y las estructuras de la ciudad denotan en sí mismas un programa cultural y legitimador desde su misma fundación, donde un “estilo” (barroco, clásico, gótico, etc.) denotaba una función y una jerarquía (MARTÍNEZ BONAFÉ, 2010). La problematización de estos mecanismos en la ciudad contemporánea, la hibridación y fragmentación de sus espacios y habitantes permite el surgimiento de nuevas figuras que resignifican la ciudad. Una de ellas es la expuesta por Charles Baudelaire y Walter Benjamin: el *flâneur*.

El *flâneur* es un habitante que transita la ciudad, deambula con ella sin una aparente intención precisa; aun así, el *flâneur* no se limita a ser un espectador, sino que también es un lector crítico en un proceso de subjetivación del espacio urbano:

Such a knowledge of being in the crowd, such a princely incognito (as Baudelaire might well have called the anonymity of the poet), gives the Baudelairean poet an ability to make for himself the meaning and the significance of the metropolitan spaces and the spectacle of the public. The poet is the sovereign in control of a world of his own definition (that is why he is a prince); he defines the order of things for himself rather than allowing things or appearances to be defining of themselves (although there is of course a paradox to this kind of control; the control over defining meaning for one's self is purchased at the expense of accepting things as they are, as pre-existing) (TESTER, 1994, p.5)¹³⁹.

¹³⁹ Tal comprensión de estar en la multitud, tal principesco incognito (como Baudelaire bien podría haber llamado al anonimato del poeta), le otorga al poeta Baudelairiano la habilidad de dar sentido y

La figura del poeta de Baudelaire es idéntica a la del flâneur: este hace para sí mismo el significado de los espacios metropolitanos sin permitir que las apariencias se encarguen de esto. El flâneur tiene soberanía sobre lo que observa y completa de esta manera su identidad:

Consequently, flânerie can, after Baudelaire, be understood as the activity of the sovereign spectator going about the city in order to find the things which will occupy his gaze and thus complete his otherwise incomplete identity; satisfy his otherwise dissatisfied existence; replace the sense of bereavement with a sense of life (TESTER, 1994, p.7)¹⁴⁰.

Martínez Bonafé plantea la posibilidad de tener un currículum flâneur, en donde el habitante observa la ciudad en una lectura crítica constante, con la capacidad de traducirla, entenderla y modificarla a cada paso: ver la ciudad como un territorio experiencial. Para la enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras, como el español, por ejemplo, muchos libros didácticos, por no decir que todos, incluyen unidades relativas al tema de la vida en la ciudad, aunque muchos estudiantes de la zona rural también deben estudiar sobre un tema desconocido como este, pero que puede ser aproximado por la literatura.

Consideraciones finales

La ciudad no debe ser vista como un problema que debe ser solucionado, sino que debe ser escuchada y comprendida desde su relación con el ciudadano. Cada espacio de la ciudad, grande o pequeño, público o privado, dialoga con el transeúnte que la vive de un modo particular, lo que nos lleva a entender que hoy en día es imposible tener una visión de conjunto de los conatos de ciudad de otras épocas a no ser por pequeños fragmentos que compartimos, como es el caso de los parques centrales de las ciudades, por ejemplo, que "constituye[n] el principal referente colectivo por el carácter heterogéneo [...] ampliamente conocido [...] inserto en una tradición cultural" (CARDONA, 2008).

significar por sí mismo los espacios metropolitanos y los espectáculos del público. El poeta es el soberano en control su propia definición de mundo (es por esto que es un príncipe); él define el orden de las cosas por sí mismo en vez de permitir que las cosas o apariencias se definan ellas mismas (aunque hay, por supuesto, una paradoja en este tipo de control; el control sobre la definición de significado para uno mismo se paga a expensas de aceptar las cosas como son, como preexistentes). (traducción propia)

¹⁴⁰ A causa de esto, flâneur puede ser entendido, después de Baudelaire, como la actividad del espectador soberano que recorre la ciudad para encontrar las cosas que van a atrapar su mirada y, así, completar su identidad, de otra manera incompleta; satisfaciendo su existencia, de otra manera insatisfecha; reemplaza la sensación de duelo por una sensación de vida. (La traducción es propia)

Es imperativo detenerse aquí en la relación que ha tenido la pedagogía con la ciudad. Un acercamiento al currículum tradicional escolar permite ver que este ha “cosificado” a la ciudad, y así, la ha desprovisto de vida y experiencia. Esto se hace evidente al momento de observar que la ciudad se presenta como temas fragmentados a partir de su función: el transporte público, la calle, los bomberos, el comercio, etc. Esto le quita a la visión de ciudad la subjetividad de cómo se interactúa con esta (MARTÍNEZ BONAFÉ, 2010). Los momentos en los que se producen acercamientos a la ciudad no implican poner en crisis las relaciones entre los sujetos y los saberes, por tanto, la búsqueda del significado se da en la medida que el currículum es un producto “ya terminado” sin que se vea afectado por estas experiencias.

Se han generado también corrientes educativas que proponen otro planteamiento de la ciudad en el currículum: Martínez Bonafé expone dos: “El ojo salta el muro”, Liderada por Lori Malaguzzi y La escuela como investigación, que se trata de la síntesis de un movimiento pedagógico con propuestas dentro y fuera del aula. En la primera, el niño como sujeto activo tiene en la ciudad y el barrio una de las más fuertes oportunidades de desarrollar su sensibilidad y creatividad; la segunda propone la problematización del entorno como un eje básico del currículum. Estas y otras propuestas innovadoras invitan a que la ciudad no sea un objeto descontextualizado en el aula, sino que, por el contrario, se convierta en el espacio en el que el niño se reconozca a sí mismo en un contexto lleno de subjetividad:

En efecto, en esta como en las otras propuestas anteriores, y las corrientes pedagógicas más amplias en que se inscriben, ven la ciudad como “un libro de lectura” para la escuela, una estrategia de “descentralización” del desarrollo curricular en el aula, como una forma de ambientalización y contextualización del currículum en tanto “sistema simbólico-cultural”, un “parque ecológico” para la escuela; una forma de apertura y reconocimiento del “primer alfabeto”; del primer libro de experiencia y producción de conocimiento del niño y de la niña, una estrategia, en fin, de revitalización del currículum abriéndolo a la curiosidad, la pregunta, y la investigación del entorno (MARTÍNEZ BONAFÉ, 2010, p. 5).

Esta nueva perspectiva ha generado propuestas de cambio dentro del aula y fuera de ella, en la medida de que, además de cambios curriculares, se han empezado a ejecutar programas educativos extraescolares desde diferentes actores de la ciudad: empresas, ONGs, entidades como la policía, etc., que “incluyen” la ciudad en su propuesta educativa.

Es importante destacar que el autor entiende el concepto de “currículum” desde varias nociones: en primer lugar, como dispositivo cultural que ordena los saberes;

en segundo lugar, es un campo de aprendizaje de estos saberes; en tercer lugar, es un campo social en conflicto en donde se entrecruzan relaciones de poder; en cuarto lugar, es un lenguaje en cuanto se nombra la experiencia social y en quinto lugar, como una noción reconciliadora, el currículum es “discurso poniendo en relación prácticas institucionales con lenguajes cruzados por relaciones de poder” (MARTÍNEZ BONAFÉ, 2010, p. 8).

Ante estas nociones, se puede proponer la misma ciudad como currículum, porque más que un espacio geográfico, la ciudad es un territorio de significación constante, en donde los ciudadanos se vinculan a los espacios y se resignifican, por medio de las diferentes relaciones de poder a los que se ven sometidos. “Decir que la ciudad es currículum, es señalar una práctica de significación que selecciona y ordena formas de conocer cruzadas por relaciones de poder” (MARTÍNEZ BONAFÉ, 2010, p. 7).

ANEXO

Las dos caras de la moneda

(Paneos)

Zona rosa (En una tarde como de primavera)

Paneo

I

La avenida coronada por el alto follaje de los árboles, de vallas que anuncian el lujo y el confort, las terrazas a la sombra de parasoles que en esta ciudad deberían ser llamados sombreros de aguas. Una mujer pasea un perro de algodón como si fuera una paloma, un hombre de pipa y gabán va con un libro bajo el brazo como si fuera un melón, los muchachos hacen maniobras en sus caballos de hierro deslumbrando con el brillo de los metales, de sus chaquetas, la música que sale de uno de los muchos bares (hecha como de humo y ceniza) parece que saliera del sueño de una mujer de plástico: quizás así sean los bulevares de París, Roma o Nueva York.

Y a unos cuantos kilómetros, en las goteras de la ciudad, los campos sembrados de estacas, de púas, de minas, de hambre. La Parca haciendo de las suyas.

Viejo Barrio

El viejo barrio sabe que por los corredores y salones de sus atormentadas casonas se pasean fantasmas de sables y espadas. Que en su techumbre crece, bajo el apogeo de alas de palomar del príncipe, un moho de montaña, cactus de siglos. El viejo barrio sabe de callejones por los que se pasea el brillo del puñal y el ojo del maleante, de bares y tabernas en los que se fragua un polvo de ángel, manjares del diablo. El viejo barrio sabe de muros que hablan sobre el amor y la muerte, de nocturnos paseos de Silva, de pañuelos al viento de Vargas Vila, de cantarina fuente de Quevedo.

¡Candela que arde en mitad del pecho!

Ciudad oculta

Es esta la ciudad que conocen mejor los vagabundos, la ciudad nocturna que ha entrado en un largo, letárgico estado de coma, desconocido mapa, desconocida ciudad dentro de ella. Tiene otro nombre acaso la ciudad hecha de gestos y silencios.

La voz del hampa, sus secretos bien guardados en la zurda caleta de sus pechos trasega en un paisaje de cortinas de metal, de dilatados antros que cantan la canción del extramuro.

No todos viven en la misma ciudad: hay calles donde cualquiera es extranjero, terraplenes al pie de herrumbrosas carrileras donde el santo y seña de rudos alcoholes reúne los restos de menguadas pandillas, las historias de gestas olvidadas en las hojas empolvadas de un prontuario.

Es entonces cuando la carcoma de los días ya hace mella, cuando una nata de tiempo cubre paisajes detenidos, respiraciones contenidas en cuyos pechos sudorosos se agita un talismán, un tatuado trébol de cuatro hojas o la blanca pata de un conejo.

Y surgen los ocultos nombres, el alias de un olvido, el homenaje a sus muertos en el riesgoso batallar de los silencios: la espesa cofradía que desconoce a Villon pero ama la flor de los peligros.

No todos viven en la misma ciudad: hay calles donde cualquiera es extranjero y próximo a entrar en mapas de olvido: basta con encontrar un hombre adherido a su colt o a su cuchillo.

Monólogo de José Asunción Silva

La ciudad que me rodea
y se duplica en los charcos de la lluvia
tiene un ropaje de sombras.
El viento que viene de Cruz Verde
con su negro levitón nocturno
rasguña los vitrales de la casa,
se cuela en los campanarios,
golpea
los aldabones de bronce de la Candelaria.
Ese viento, mi alma es ese viento.
Entre cercanos silencios
resuenan las guerras del país
mientras tintinea el quinqué
con el que alumbro mis confusos libros de comercio.
Ese viento, mi alma es ese viento.
Los corrillos de seres embozados
murmuran a mi paso. Figuras fijas al paisaje,
estatuas de nieve a la entrada de una iglesia,
maniqués
apenas movidos por el frío del páramo.
Ese viento, mi alma es ese viento.
¿Quién dibuja en mi blusa un mapa del corazón?
¿Quién traza un centro a la ruta de mi fiebre?
La hermana muerta atraviesa el patio:
Su voz ya pertenece
a las construcciones secretas del vacío.
Ese viento, mi alma es ese viento.
La aldea despereza su piel de adormidera,

filtra una luz en los costados de la plaza
a una hora en que la ciudad parece viva.

Hablo de su lentitud, de su pasmosa fijeza:
mientras concluye el gesto de un hombre
que lleva de la mesa a la boca su pocillo,
cruza la eternidad, el mundo cambia de estaciones,
pasan las guerras, hay futuros en fuga
y el hombre no termina el ademán
que funde sus labios a la taza de café.
Todos parecen tocados de embrujo,
acaso miren en su quietud
el pájaro invisible
que les señala un oculto retratista.
Y de nuevo, el viento.
Ese viento, mi alma es ese viento.
Un disparo más, dirá el vecindario,
Un disparo más en la guerra del olvido.
La vida, feroz bancarrota.

Referencias

- BRANDÃO, C. A. L. Reformas urbanas contemporâneas: Qual espaço público? Qual liberdade? In: FELDMAN, As. et FERNANDES, A. (Org.) **O urbano e o regional no Brasil contemporâneo: mutações, tensões, desafios**. Salvador: EDUFBA, 2007, pp. 177-190.
- CARDONA, B. M. Espacios de ciudad y estilos de vida: el espacio público y sus apropiaciones. In: **Revista Educación física y deporte**, n. 27-2, 39-47, 2008, Funámbulos Editores.
- DELGADO, M. **Sociedades movilizadas: Pasos hacia una antropología de las calles**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- DIÁLOGO con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? **EURE (Santiago)**, Santiago, v. 33, n. 99, p. 89-99, agosto 2007. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200008&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 03 enero 2021. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200008>.
- EAGLETON, T. **A Idéia de Cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora da Unesp, 2005
- HALL, S. (Org.) **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 1997.
- JOUBE, V. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. In: ROUXEL, A., LANGLADE, G., REZENDE, N. L. de. **Leitura subjetiva**

e ensino de literatura. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

JUAN Manuel Roca: 1946 [On-line] disponible en:
http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/juan_manuel_rocap.html#_ftn5.

Accedido en 03 enero 2021.

LANDAETA MARDONES, P.; ESPINOZA LOLAS, R. Cartografía de la ciudad latinoamericana: Fundación del orden colonial. **Ideas y Valores**, Bogotá, v. 64, n. 157, p. 7-36, Jan. 2015. Available from
<http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622015000100001&lng=en&nrm=iso>. access on 03 Jan. 2021. <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v64n157.39546>.

Página | 272

MARTÍNEZ BONAFÉ, J. “La ciudad en el currículum y el currículum en la ciudad”. **Revista Universitaria**, Hecho en casa, núm. 04, 2010.

NEIRA, C. **Rostros y voces de Bogotá: Bogotá en la lente de los poetas.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; 2004.

ORLANDI, E. (Org.). **Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano.** Campinas, SP: Pontes, 2001.

PEREIRA, M. A. Jogos de linguagem, redes de sentido: leituras literárias. In: PAIVA, Aparecida et al. (Org.). **Literatura: saberes em movimento.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PETIT, M. **Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura.** México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

RAMA, Á. **La ciudad letrada,** Montevideo: Arca, 1998.

RANGEL, E. Letramento literário e livro didático de língua portuguesa: “Os amores difíceis”. In: PAIVA, Aparecida (Org.). **Literatura e letramento: espaços, suportes, interfaces –O jogo do livro.** Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FAE/UFMG, 2007, p. 127-146.

REZENDE, N. L. de. **Apresentação ao leitor brasileiro.** In: ROUXEL, A., LANGLADE, G., REZENDE, N. L. de. **Leitura subjetiva e ensino de literatura.** São Paulo: Alameda Editorial, 2013a.

ROCA, J. **Ciudadano de la noche.** Bogotá: Universidad externado de Colombia. 2004.

ROCA, J. **Fabulario Real.** Bogotá: Editorial Cosmos Ltda., 1980.

SOARES, M. **Letramento: um tema em três gêneros.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

TESTER, K. (Ed.). **The flâneur,** New York: Routledge, 1994.

WILLIAMS, R. The Idea of Culture, In: MCLLROY, J.; Westwood, S.

(Eds.). **Border Country – Raymond Williams in Adult Education**. Leicester: Niace, 1993, p. 57-77 (1a. edição 1953).

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014. p. 7-72.

THE CITY AS AN ENUNCIATOR SPACE: COLOMBIAN POETRY OF THE XXIst CENTURY

Abstract

Colombian poetry of the 20th century is reflection of a critical society that takes the word as a spearhead and the city as a trench. We propose to study linguistic-cultural identity components of the Latin American city as sedimentation existing in the production of two Colombian poets: Carlos Alberto Troncoso and Juan Manuel Roca. Both of them, used to lived in a Bogotá that is transformed on the darkness, and that transforms idyllic places into another city, usually prohibited, hidden. We start from the discussion about the beginnings of Latin American cities that were transformed until their fragmentation in the XXI century (RAMA, 1998; BRANDÃO, 2007). Later, we analyze four Colombian poems that appear during the last quarter of the 20th Century and collect some fragments of the city on that period of time; such poems are opposed to speeches that present the city as finished, perfect or harmonious, mainly to the foreigner, remembering that “anyone is a foreigner and about to enter maps of oblivion” (ROCA, 1980) in any street of the city. Finally, we discuss possible scopes of the work involving literature about the city as part of a linguistic-enunciative curriculum.

Keywords

Colombian poetry. Latino American City. Literature and Curriculum.

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 11/09/2021

Agosto, de Rubem Fonseca: *entre o romance histórico e a metaficção historiográfica*

Sabrina Ferraz Fraccari¹⁴¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Pedro Brum Santos¹⁴²

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, reconstitui os eventos ocorridos no fim da era Vargas, no mês de agosto de 1954, retratados pela História oficial. Porém, ao apontar a construção dos diferentes discursos que entram em disputa no momento histórico em questão, ressalta a fragilidade dos conceitos de verdade e da própria noção objetiva de História. Por isso, tendo por base as considerações de Lukács (1966) sobre o romance histórico, e de Hutcheon (1991) acerca da chamada metaficção historiográfica, o principal objetivo deste estudo consiste em situar *Agosto* entre ambas as definições, ora incorporando elementos definidos por um teórico, ora refletindo elementos elencados pelo outro. A construção das personagens, especialmente do comissário Mattos e de Getúlio Vargas, bem como, o realismo praticado por Fonseca, constituem os principais pontos que impedem *Agosto* de ser considerado uma metaficção historiográfica. Em contrapartida, ao revelar as inconsistências de uma pretensa noção objetiva de História, o romance de Fonseca também não reflete por completo as características do romance histórico definidas por Lukács (1966). Assim sendo, a composição do romance, entremeando elementos do modelo clássico de romance histórico com processos de questionamento, sobretudo da História, atesta, deste modo, a maleabilidade e capacidade de renovação do gênero.

Palavras-chave

Literatura Brasileira. História. Era Vargas.

¹⁴¹ Mestranda em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

¹⁴² Doutor em Letras. Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Introdução

O romance histórico, gênero nascido, segundo Lukács (1966), em princípios do século XIX, depois de experimentar certo apagamento em meados do século XX, retoma sua força com o chamado novo romance histórico latino-americano, inaugurado por Alejo Carpentier. A publicação de *O reino deste mundo*, ainda em 1949, deu novo fôlego ao gênero, incorporando também um movimento de revisão da própria História, que questionava seus postulados científicos de inspiração positivista, na esteira da pós-modernidade.

Como formulação de linguagem, a História não pode ser considerada uma ciência neutra, visto que decorre das observações de um historiador ideologicamente orientado. Em função disso, acaba por, se não eliminar, pelo menos deixar ainda mais turvas as fronteiras que guarda com a ficção, discussão que remonta a Aristóteles, segundo o qual a História trata do que aconteceu, enquanto a ficção trata daquilo que poderia acontecer.

Tendo em mente tais noções, voltamo-nos aqui especialmente para o romance histórico *Agosto*, do escritor brasileiro Rubem Fonseca (1925-2020), publicado originalmente em 1990. O escritor tece seu romance de modo a reconstituir uma série de eventos ocorridos no fim da era Vargas, em 1954, que são retratados pela chamada História oficial, porém faz uso de um narrador onisciente, que não se furta a apontar incongruências nas ações das personagens. Tal postura assumida pelo narrador, embora evidencie certa parcialidade, ressalta a fragilidade dos conceitos de verdade e da própria noção objetiva de História, ao apontar a construção dos diferentes discursos que entram em disputa no momento histórico em questão.

Desta forma, tendo por base as considerações de Lukács (1966) sobre o romance histórico, especialmente o modelo scottiano, e de Hutcheon (1991) acerca da chamada metaficção historiográfica, uma variação do gênero, o principal objetivo deste estudo consiste em situar *Agosto* entre ambas as definições, ora incorporando elementos definidos por um teórico, ora refletindo elementos elencados pelo outro. A seguir, apresentamos algumas considerações acerca das teorizações sobre o romance histórico.

1 Breves considerações sobre o romance histórico

Georg Lukács, no ensaio *O romance histórico*, publicado em 1936-7, faz um

esforço em conceber uma configuração conceitual acerca do gênero. Para isso, divide o desenvolvimento do romance histórico em três fases: a clássica, datada do início do século XIX e que tem em Walter Scott o seu principal representante; a decadente, introduzida pelo realismo, incorporada e amplificada pelo naturalismo e, por fim, dissolvida pelo modernismo; e um novo delineamento do gênero, percebido por Lukács (1966) quando da produção de seu ensaio, que encontra-se, por assim dizer, paralelo ou um pouco posterior às vanguardas, e deve-se, sobretudo, a um novo surto de realismo, denominado neorealismo por alguns intérpretes, e que tem na figura de Thomas Mann uma de suas expressões.

De acordo com o pensador húngaro, a principal característica do romance histórico seria “lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (LUKÁCS, 1966, p. 15). Tal preocupação com a especificidade histórica se deve especialmente ao contexto no qual surgiu o gênero. Entre os anos finais do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, a Europa foi marcada por uma série de revoluções, destacando-se a Revolução Francesa como elemento central para converter “la historia en una experiencia de masas” (LUKÁCS, 1966, p. 20).

A rápida sucessão de revoluções deste período propiciou uma série de transformações que acabaram por eliminar a impressão de que os eventos são fenômenos naturais, evidenciando, desta forma, o caráter histórico dessas revoluções. Para Lukács (1966, p. 20), o principal resultado de tais experiências foi “el extraordinario fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de cambios y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo”. O indivíduo, por sua vez, é fundamental para o romance histórico, caracterizado por forças sociais colocadas em disputa pelo romancista, a partir da ótica do cotidiano e não mais somente dos grandes feitos da humanidade. É exatamente esse o modelo criado por Walter Scott em obras como *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), por exemplo.

Scott é definido por Lukács (1966) como sendo alguém um tanto conservador quando o assunto são as grandes modificações da história, como o próprio capitalismo, do qual não é nem um crítico mordaz, tampouco um ferrenho defensor. Tal postura permite que o escritor tome o que o pensador húngaro chama de “caminho do meio”, percebendo que mesmo as intensas lutas de classe ocorridas na Inglaterra acabaram por desembocar em uma linha média, sem maiores complicações. Dessa postura advém, por

exemplo, a percepção de que a luta entre normandos e saxões, tema de *Ivanhoé*, resultou na formação do povo inglês, sem maiores discussões.

Por seguir o “caminho do meio” entre os extremos, Scott optou por compor seus romances de modo a “mostrar poéticamente la realidad histórica de este camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa” (LUKÁCS, 1966, p. 32). Daí decorrem a figura do herói dos romances de Scott, sempre um tipo medíocre; a escolha de personagens individuais como representantes de correntes sociais ou poderes históricos; e a apresentação de personagens históricas sem reconstituir suas trajetórias, por exemplo, que serão melhor exploradas na próxima seção, quando analisadas em contraste com o romance *Agosto*.

Anderson (2007, p. 205) acredita que “qualquer reflexão sobre a estranha trajetória dessa forma [romance histórico] deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida”. Santos (2011) concorda e afirma que, atualmente, quando se recupera o conceito de romance histórico, costuma-se partir das descrições feitas por Lúkacs acerca da obra de Scott. No entanto, o próprio pensador húngaro relativizou o uso da forma como meio de apreender o gênero, atitude que, segundo Santos (2011, p. 297), aponta para a inexistência de uma especificidade formal textual do gênero, ou seja, que a especificidade do romance histórico não decorre precisamente da matéria. Lukács (1966) busca definir o gênero a partir do compromisso do escritor com a verdade histórica, corrigindo assim, as “falsas consciências”.

Jameson (2007), buscando atualizar a discussão a respeito do romance histórico, tece algumas considerações distintas das de Lukács (1966). Para isso, o crítico norte-americano prefere situar Scott como o inventor do drama de costumes, e não do realismo, como afirmava o pensador húngaro. O drama de costumes se caracteriza por ser uma forma que pressupõe o vilão, ou seja, “se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal” (JAMESON, 2007, p. 186). É por meio da análise do romance *Romola*, de George Eliot, que Jameson (2007) busca demonstrar seu raciocínio. Segundo ele, no romance em questão, Eliot neutraliza o conflito histórico e remove dele o dualismo ético, caminhando para uma concepção diversa e moderna da história, ao introduzir no enredo uma personagem que age de má fé. Tal inserção teria como efeito também a decretação do fim do modelo proposto por Scott.

Jameson (2007), em sua análise, chama a atenção também para as considerações tecidas por Paul Ricoeur, na trilogia *Tempo e narrativa*, em especial os três planos ontológicos destacados pelo autor, a saber: o plano existencial, da vida individual;

o plano histórico e transindividual; e o plano do tempo cosmológico e do universo, o momento axial. O calendário seria um meio de conectar esses planos, sobretudo com relação ao último deles, demarcando o momento axial, considerado por Ricoeur aquele que determina o marco zero do tempo cronológico. Diante de tal consideração, Jameson (2007) destaca o evento em si, responsável por reorganizar o tempo e tornar possível situar ao redor dele a história coletiva. A seguir, apresentamos a concepção do crítico sobre o romance histórico:

Parece-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual (JAMESON, 2007, p. 191).

No entanto, o pesquisador não encerra a discussão e, optando por evidenciar a amplitude do gênero, destaca uma série de elementos que podem fazer parte do romance histórico, mas não são suficientes para defini-lo enquanto tal. Para que um romance se caracterize como histórico, ele “não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfíxar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192). Dessa forma, Jameson (2007) aponta para a centralidade da noção de tempo, que perpassa as discussões sobre o romance histórico.

Paul Ricoeur, citado por Jameson (2007), é fundamental para que possamos pensar a problemática do tempo em relação aos conceitos de ficção e história. De saída, é fundamental termos em mente que Ricoeur (1997) considera a história também um tipo de narrativa, uma vez que esta é anterior e fundamental tanto à história quanto à literatura, e relaciona-se com a compreensão que temos do mundo e de nossas experiências. Ademais, os métodos de composição da história pela historiografia obedecem também aos princípios de configuração, elencados por Ricoeur (1994) na chamada *mimesis II*, quando trata mais especificamente do texto literário.

Dessa forma, a historiografia, por meio de vestígios do passado, promove a reconstituição de uma narrativa sobre a história da vida passada, que carece da convivência do leitor para ser lida enquanto tal, do mesmo modo que o texto literário firma com ele um pacto ficcional. No entanto, Ricoeur (1997) reconhece que é também necessário conectar o texto e o mundo a fim de validar a história e possibilitar nosso conhecimento

sobre o passado. Sua tese é de que existem conectores entre o tempo vivido e o tempo do mundo, destacando-se o calendário:

o tempo do calendário é a primeira ponte lançada pela *prática* historiadora entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Ele constitui uma criação que não depende exclusivamente de nenhuma das duas perspectivas sobre o tempo: embora participe de uma e de outra, sua *instituição constitui a invenção de um terceiro-tempo* (RICOEUR, 1997, p. 180).

Este terceiro-tempo é o tempo histórico, o qual possibilita a inserção do tempo da narrativa no tempo vivido. Desta forma, o tempo do calendário é o tempo socializado, instaurado a partir de um momento axial, que é o ponto zero, ou eixo de referência, o qual permite que se percorra o tempo em duas direções: do passado para o presente, e do presente para o passado (RICOEUR, 1997). A história, diferentemente da ficção, depende de medidores como o calendário para conectar o tempo vivido com o tempo da narrativa, a fim de que a historiografia possa se corresponder com a realidade que busca representar.

No entanto, a instauração do tempo histórico só possível em virtude do caráter imaginário dos conectores, culminado no e pelo que Ricoeur (1997) chama “o fenômeno do rastro”, ou seja, elementos, ruínas do passado, fenômeno mais radical que documentos ou arquivos, e um dos operadores efetivos do tempo histórico. De acordo com Ricoeur (1997, p. 320),

o caráter imaginário das atividades que mediatizam e esquematizam o rastro é atestado no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só lhe atribuímos seu valor de rastro, ou seja, de efeito-signo, ao *nos afigurar* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma [...] o *mundo* que, hoje, falta, por assim dizer, ao redor da relíquia.

Cabe ao historiador o exercício imaginativo de reconstituir, por meio da narrativa, o mundo no qual o rastro estava inscrito no passado. É este precisamente o caráter de ficcionalização da história. A ficção, por sua vez, necessita do caráter de verossimilhança, característico à história, em seu processo de composição.

O entrecruzamento entre história e ficção, do ponto de vista de Ricoeur (1997), ressalta o caráter narrativo de ambas, contribuindo para ofuscar de vez as pretensas fronteiras definidas, e assemelhando-se àquilo que defende o pós-modernismo. De acordo com Hutcheon (1991, p. 141), tanto ficção quanto história

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente

intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Tais características seriam comuns também ao que a autora chama de metaficção historiográfica, denominação dada a romances históricos pós-modernos que englobam, em sua composição narrativa, questionamentos acerca do cruzamento entre ficção e história. Segundo Hutcheon (1991, p. 141), “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo”. Por isso, a metaficção historiográfica seria uma espécie de reconciliação entre ficção e história, separadas no decorrer do século XIX.

Página | 281

A teórica canadense destaca que a escrita pós-moderna tanto da história quanto da ficção nos mostrou “que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p.122). Desta forma, a autora desloca nossa atenção para os sistemas que transformam os acontecimentos do passado em “fatos” históricos, questionando assim o próprio conhecimento histórico, que deixa de ser encarado como o único refúgio da verdade. A ficção pós-moderna, afirma Hutcheon (1991), não admite uma verdade, mas ressalta que existem diferentes verdades, construídas de acordo com as distintas maneiras de narrar o passado reveladas pelos romances que a autora considera como metaficções historiográficas.

A pesquisadora propôs esta nova classificação para as narrativas que entremeiam ficção e história em um momento no qual a própria História questionava seus postulados científicos de inspiração positivista. Os estudos de Hayden White e Dominick LaCapra, por exemplo, apresentavam certa “desconfiança a respeito da redação de história” (HUTCHEON, 1991, p. 142), sentimento este presente também na escrita de textos ficcionais característicos da pós-modernidade. Tal atitude constitui, segundo a teórica canadense, um dos paradoxos do discurso pós-moderno, “altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Ou seja, ao mesmo tempo em que as metaficções historiográficas distinguem sua auto representação formal e seu contexto histórico, problematizam a possibilidade mesma de considerar o conhecimento histórico. Por isso, são narrativas algo contraditórias, já que no pós-modernismo não existe dialética, somente contradição irresoluta (HUTCHEON, 1991).

Os romances que Hutcheon (1991) analisa para sistematizar características comuns às metaficções historiográficas são, em sua maioria, de língua inglesa, tais como *Foe*, de Michael Coetzee. Neste livro, a pesquisadora identifica uma discussão fundamental para a metaficção historiográfica: o questionamento da falsa impressão de ser o historiador imparcial, de não selecionar os fatos que irão compor a sua versão da História. Esta, por sua vez, também seleciona informações ao mesmo tempo em que omite tantas outras. Este ponto é fundamental para a narrativa do romance *Agosto*, como observaremos em detalhes mais adiante, não especificamente pela figura do historiador, mas das fontes que, por vezes, acabam servindo a ele, tais como os jornais, por exemplo. Tal discussão nos encaminha, novamente, para a constatação da inexistência de uma verdade única, o que permite a percepção de múltiplas verdades, preocupação esta bem ao modo pós-moderno.

Hutcheon (1991) se propõe também a opor a metaficção historiográfica ao romance histórico do século XIX, de modo a defini-la por contraste. O primeiro ponto levantado pela pesquisadora diz respeito à maneira como o passado histórico se apresenta nos romances. Nas ficções históricas estaria presente “uma noção de história como força modeladora” (HUTCHEON, 1991, p. 151), enquanto a metaficção historiográfica “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), pois, mesmo que se utilize dos dados históricos, não chega a assimilá-los, em função da desconfiança que deles guarda.

Outro ponto de comparação estabelecido pela pesquisadora canadense diz respeito às figuras históricas que aparecem nos romances. Na ficção histórica do século XIX, tais figuras, na maioria das vezes, tinham como função conceder algum tipo de autenticidade ao mundo ficcional, na opinião da autora. A metaficção historiográfica, por sua vez, concede pouca relevância a estas figuras, pois sua principal preocupação está no questionamento dos modos como alcançamos conhecer o passado e o que conhecemos sobre ele. Portanto, não faria mais sentido manter o debate sobre o que é real e o que fictício, preocupação dos romances históricos do século XIX, por exemplo, segundo Hutcheon (1991).

Talvez a principal questão levantada a partir da distinção entre romance histórico e metaficção historiográfica feita pela pesquisadora canadense relaciona-se ao fato de que nosso conhecimento do passado só é possível por meio de vestígios textualizados. Não se trata, pois, de marcar distinções entre o real e o ficcional, mas de questionar “nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e,

portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Assim, são postas em questionamento as fontes históricas e as leituras que fazem delas tanto historiadores quanto romancistas, perspectiva bastante evidente no romance *Agosto*.

Weinhardt (2019) lembra que a teoria de Hutcheon (1991) acerca da metaficção historiográfica se apresenta em oposição à de Lukács (1966) sobre o romance histórico, constituindo ambas pontos de parada obrigatórios para os estudiosos do gênero. Entretanto, a pesquisadora ressalta, ainda, que não basta recuperar os pressupostos de Lukács (1966) e enquadrar as ficções históricas em cada um deles a fim de perceber se filiam-se ou não à linhagem de Scott. É necessário tratá-lo em perspectiva, considerando as diferentes discussões teóricas que se apresentaram posteriormente à publicação de seu famoso ensaio. Por isso a opção deste estudo em recuperar os conceitos discutidos por Lukács (1966) e reconhecê-los em *Agosto*, ao mesmo tempo em que são marcadas as diferenças que guarda o romance de Fonseca em relação ao modelo scottiano. Tais diferenças, por sua vez, são responsáveis por aproximar *Agosto* da metaficção historiográfica, conforme a definição de Hutcheon (1991). Por isso nossa afirmação de que o romance do escritor brasileiro estaria entre ambas as definições, conforme discutiremos na próxima seção.

2 Relações entre ficção e história em *Agosto*

Agosto, ainda que seja um romance pós-moderno, pois registra em sua composição a evaporação do conceito objetivo de verdade, bem como reconhece o caráter linguístico da História, não pode ser considerado de todo uma metaficção historiográfica. Da mesma forma e, justamente por guardar os elementos anteriormente destacados, também não se alinha por completo ao modelo clássico de romance histórico consagrado por Walter Scott. O romance de Fonseca, desta forma, incorpora elementos comuns tanto à metaficção historiográfica quanto ao modelo scottiano, reverberando, assim, a plasticidade e multiplicidade do gênero romanesco.

2.1 *Agosto* e o modelo scottiano

O enredo de *Agosto* transcorre todo no mês de agosto de 1954, fim da era Vargas e um momento de grande tensão na história recente do Brasil. Getúlio Vargas,

então presidente e figura controversa da história política brasileira, encontra-se encurralado em meio às pressões tanto dos militares quanto de parte da população. De outra parte, o comissário Alberto Mattos, personagem fictícia, investiga o misterioso assassinato do empresário Paulo Gomes Aguiar, presidente da empresa Cemtex, fazendo com que a narrativa adquira também os ares de romance policial, gênero bastante explorado por Fonseca.

Lukács (1966), ao analisar o modelo clássico de romance histórico, destaca que Scott elabora em sua literatura as grandes crises da história inglesa. Por sua postura conservadora, o escritor escocês não adere explicitamente a um dos lados, e seus “heróis”, por isso mesmo, são sempre de tipo médio, e possuem “generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio” (LUKÁCS, 1966, p. 32). A personagem protagonista de *Agosto*, o comissário Alberto Mattos, guarda certa proximidade com o modelo de “herói” scottiano.

Provavelmente um dos poucos policiais honestos do romance, Mattos é considerado um maluco pelos colegas da polícia, pois se nega a aceitar subornos do jogo do bicho, atividade ilegal porém amplamente difundida no Rio de Janeiro da década de 1950; se preocupa com a lotação das celas da delegacia, e por isso costuma soltar os presos detidos para averiguação; e tenta cumprir com a maior isenção possível o seu trabalho de investigação, buscando atentar antes para os fatos e só depois aviltar hipóteses. Schnaiderman (1991) considera Mattos um tanto quixotesco, sobretudo com relação ao tratamento humanizado que dá aos presos. No entanto, como os tempos e, especialmente, os romances de Fonseca, já não admitem mais heróis tradicionais, a postura de Mattos lhe causará uma série de problemas dentro da corporação policial, bem como o levará a cometer erros fatais em suas investigações.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à caracterização das personagens que figuraram no momento histórico representado. De acordo com Lukács (1966, p. 44), “lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica”. Diante disso, em *Agosto* é necessário destacar três personagens: o senador Vítor Freitas, Salete, namorada de Mattos, e Oscar, compadre de Climério.

Vítor Freitas é um senador corrupto e tem um olhar privilegiado em meio ao caos político do momento, pois possui uma série de fontes que lhe permitem conhecer os bastidores do que ocorria tanto no governo quanto entre os militares. Em virtude disso,

Freitas é, por diversas vezes, usado pelo narrador a fim de expor tais bastidores que, de outro modo, não poderiam ser conhecidos. O senador “estava convencido de que havia uma campanha muito bem organizada de desmoralização de Vargas, da qual participavam a Igreja, setores das Forças Armadas, setores do empresariado, partidos políticos da oposição e a imprensa” (FONSECA, 1993, p. 153). No entanto, como bom político que era, Freitas não defende o presidente e espera sempre o melhor momento para decidir em qual lado se posicionar publicamente.

Salete, namorada de Mattos, foi prostituta durante um tempo até se tornar amante do senador Luiz Magalhães. A personagem está constantemente preocupada com as roupas que veste, bem como com o relacionamento que tem com o comissário, e com os eventos culturais que ocorriam no período. Em dado momento do romance, a personagem lamenta não ter podido “ir assistir o filme *Mogambo*, com Clark Gable e Ava Gardner, que ela adorava” (FONSECA, 1993, p. 279).

Outra personagem que se encontra alheia ao que ocorre na política nacional é Oscar, compadre de Climério, um dos responsáveis pelo atentado contra Lacerda. Oscar vivia na serra do Tinguá, distante da cidade do Rio de Janeiro, não tinha rádio e dedicava seu tempo a cuidar de uma plantação de bananas. Quando Climério contou o que fez, Oscar sequer se importou, pois

[...] ele não sabia quem era Carlos Lacerda, nem Gregório nem qualquer dos envolvidos no crime da rua Tonelero, do qual ouvira falar vagamente quando fora à venda do Simplício Rodrigues no vilarejo [...]. De política, Oscar só sabia que o presidente era o Getúlio (FONSECA, 1993, p. 223).

Dessa forma, a partir da perspectiva das três personagens mencionadas, é possível vislumbrar certa parcela da organização da sociedade do Rio de Janeiro do período. Há aqueles que lucram diretamente com a política, como Freitas, os que lucram indiretamente, como Salete, sustentada por Magalhães, e aqueles, como Oscar, que desconheciam por completo tudo o que acontecia, embora sua vida fosse influenciada pelo cenário político.

Por fim, há que se destacar as personagens históricas que figuram no romance. Segundo Lukács (1966, p. 48), as grandes personagens históricas costumam ocupar lugar secundário, que lhes garante “vivir una vida plena y desarrollar libremente en la acción todas sus calidades humanas [...]”; pero está incluído de tal manera en la acción que sólo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su

personalidad”. Embora o romance de Fonseca apresente várias personagens históricas, a principal delas é Getúlio Vargas.

Vargas, considerado uma figura forte e valente, aparece poucas vezes no romance. Geralmente é mencionado pelas demais personagens, que costumam chamar atenção para a apatia e fragilidade que o então presidente aparentava. Logo nas primeiras páginas, o fiel Gregório Fortunato observa Getúlio em seu quarto, no palácio do Catete: “[...] vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho, estava o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas” (FONSECA, 1993, p. 8). Conforme esta descrição, o homem que, segundo a oposição, era o responsável por todos os males que atingiam o Brasil naquele momento, não passava de um velho fraco que necessitava da proteção de um guarda-costas.

Após o atentado na rua Tonelero, o cerco se fecha e o presidente busca algumas saídas para sua situação, como arquitetar um decreto de Estado de Sítio ou fazer um pedido de licença que pudesse evitar sua deposição por parte dos militares. Ao tomar consciência de que não há saída capaz de contornar a situação, Vargas opta pelo suicídio: “Faria o que tinha que ser feito. Desafrenta e redenção. [...] Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho” (FONSECA, 1993, p. 325). A morte do presidente acabou por provocar uma reviravolta política, deixando em fragilidade seus opositores mais ferrenhos. A crise política acaba em tragédia e transforma definitivamente a imagem de Vargas.

2.2 As armadilhas da História

Em *Agosto* não há uma tentativa de revisão da História oficial, característica reconhecida por Hutcheon (1991) na metaficção historiográfica, visto que os fatos retratados pela historiografia não foram modificados por Fonseca. O romance parece caminhar mais na direção de uma profunda descrença na História, observada já na epígrafe. Fonseca destaca uma citação direta do texto “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, do historiador italiano Carlo Ginzburg, que será importante para a análise que se segue. O trecho destacado é o seguinte:

Até agora falamos de um paradigma indiciário (e seus sinônimos) em sentido lato. Chegou o momento de desarticulá-lo. Uma coisa é analisar pegadas,

astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental – certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais (GINZBURG, 1989, p. 171).

Tais considerações se dirigem especialmente ao trabalho do historiador, que precisa separar seus campos de atuação, levando em conta quais elementos estão envolvidos. Além disso, na economia do romance *Agosto*, aponta também para as ações do comissário Mattos, uma vez que o paradigma indiciário é, de acordo com Ginzburg (1989), uma das bases dos romances policiais clássicos.

Segundo o historiador italiano, ainda no século XIX apareceram uma série de artigos, de autoria de Giovani Morelli, que propunham um novo método para a atribuição de pinturas antigas, que depois tornou-se conhecido como “método morelliano”. Tal método propunha que se analisasse os pormenores negligenciados de cada quadro a fim de reestabelecer sua autoria. O mesmo método é atribuído ao famoso detetive Sherlock Holmes, pois, segundo Ginzburg (1989, p. 45), “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”.

O paradigma indiciário foi base também para os estudos de Freud, constituindo-se em metodologia da própria medicina, que investiga as causas da doença a partir de seus efeitos sem, no entanto, alcançar a doença em si. Segundo Ginzburg (1989), foi no final do século XIX que as ciências humanas passaram a adotar como metodologia o paradigma indiciário baseado na semiótica. A perspectiva de, por meio de sinais, rastros, pistas, sintomas, alcançar conhecer algo que não pode ser captado em sua totalidade constitui o cerne de tal paradigma, e também a base de atuação tanto de historiadores quanto de detetives. Desta forma, é a partir do paradigma indiciário que o romance de Fonseca une o questionamento da objetividade da História com o romance policial, tendo em Mattos a figura do detetive infalível.

A preocupação do comissário com seu método de investigação é recorrente durante a narrativa. Para evitar erros, Mattos buscava minimizar o quanto fosse possível a interferência das suas próprias percepções a fim de atingir o máximo de objetividade. Entretanto, reconhece também que as conclusões a que chega a partir da observação dos fatos resultam da sua própria interpretação, que pode ser falha:

Ele sabia que proposições alusivas aos fatos não podiam deixar de ser contingenciais. As conclusões a que estava chegando, ao observar o casal trêmulo a sua frente, resultavam apenas dos sentidos, das impressões daquele

momento, que podiam ser falsas. Tudo podia ser falso. [...] Não queria mais confundir suas ideias e percepções. Para um melhor entendimento, queria dispor de mais fatos – e de mais percepções, e de mais ideias. Procurar entender as coisas levava-o sempre a um frustrante círculo vicioso (FONSECA, 1993, p. 48).

No entanto, toda a sua preocupação com o método de investigação não o impede de interpretar de modo equivocado as pistas que obtém, sendo levado a crer que fora Gregório Fortunato o assassino de Paulo Gomes Aguiar. O comissário havia encontrado um anel na cena do crime, cuja letra “F” estava gravada na parte de dentro. Por meio de perícia, foi descoberto que pelos encontrados em um sabonete no quarto do morto eram de um homem negro. E Mattos descobre, ainda, que Fortunato estava envolvido em um esquema que liberou recursos milionários para algumas empresas, entre elas a Cemtex, presidida por Gomes Aguiar.

Enquanto seguia essas pistas, o comissário acabou fazendo perguntas demais, que entregaram sua investigação. Uma delas foi dirigida a Pedro Lomagno, amante de Luciana Gomes Aguiar, esposa do assassinado. Lomagno e Luciana eram os verdadeiros culpados e, ao descobrirem a desconfiança de Mattos, optam por se precaver solicitando a Chicão, assassino de Gomes Aguiar, que mate também o comissário. Quando percebeu ter interpretado erroneamente as pistas que tinha, já não havia mais tempo, e Mattos acaba também assassinado por Chicão.

Retomando as considerações de Ricoeur (1997) e Ginzburg (1989), é necessário que o historiador – e o detetive – a partir de documentos, fósseis, ruínas, reconstitua, por meio da imaginação, o mundo ao qual estes pertenciam, e que não pode ser acessado diretamente. No entanto, esse processo envolve a interpretação pessoal dos agentes envolvidos, que são ideologicamente orientados, como lembra Hutcheon (1991). Se Mattos não consegue alcançar a verdade por meio de suas investigações e, sendo elas pautadas em metodologias próximas às investigações realizadas pelos historiadores, é fácil se perguntar até que ponto a História consegue ser tão objetiva quanto pretendia o paradigma positivista. É justamente este o questionamento que o narrador faz durante todo o romance.

A desconfiança do narrador é, segundo Hutcheon (1991), um dos elementos que caracterizam a metaficção historiográfica pois, nas análises que fez, a autora diz não ter encontrado nenhum “indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza” (HUTCHEON, 1991, p. 156). O narrador de *Agosto*

desconfia inclusive das fontes documentais a que o historiador terá acesso, como por exemplo, o inquérito sobre o atentado contra Lacerda, ocorrido na rua Tonelero.

Após o atentado, o jornalista fazia questão de se posicionar a respeito do que aconteceu, sempre acusando Getúlio Vargas de ser o mandante: “Responsabilizo o presidente da República pelo atentado” (FONSECA, 1993, p. 74). Lacerda conseguiu logo o apoio de grande parte dos jornais da época, cujos representantes chegaram a assinar um manifesto pedindo que um deles fosse credenciado a acompanhar o inquérito responsável por investigar o atentado. O narrador, com certa ironia, comenta que Lacerda não assinou tal manifesto, pois “os militares que agora controlavam o inquérito policial da rua Tonelero eram todos lacerdistas. Lacerda mandava no inquérito” (FONSECA, 1993, p. 156). Desta forma, o narrador conduz o leitor a desconfiar da isonomia do próprio processo de investigação, que se propunha a apurar o que realmente havia acontecido.

Mais adiante, quando Mattos vai até a base aérea do Galeão, onde Fortunato estava sendo mantido preso, a fim de interrogar o guarda-costas, os militares desconfiam do comissário, acreditando que ele poderia tumultuar as investigações: “Pode atrapalhar. Nós nem tivemos tempo de interrogar o homem direito. O importante é provar que Gregório mandou matar Lacerda obedecendo ordens de um grupo que inclui Benjamin, Lutero, Lodi e o próprio Getúlio” (FONSECA, 1993, p. 252). Mediante a explanação do modo como os militares conduziam a investigação, o narrador pretende demonstrar que tanto Fortunato quanto Getúlio já estavam condenados antes mesmo de o inquérito ser concluído, e aposta, assim, na manipulação das investigações por parte dos militares. Os jornais, que também poderiam ser considerados documentos confiáveis para consulta, em virtude do pretense discurso objetivo reivindicado pela imprensa, estavam ao lado de Lacerda. Dessa forma, como a História poderia ser escrita sem considerar Getúlio um monstro?

Próximo ao fim do romance, pouco antes do suicídio de Vargas, sua filha Alzira observa a fraqueza do pai, e se pergunta como chegaram àquele ponto:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas (FONSECA, 1993, p. 304).

Alzira reconhece a inconsistência da História em virtude de seu aspecto linguístico e, por isso mesmo, considera-a facilmente manipulável. Para a filha de Vargas, é a História a culpada pelo estado em que seu pai se encontrava, já que não havia sido firme o suficiente para impedir que o grande Getúlio Vargas fosse acusado de afundar o Brasil em um mar de lama.

3 Realismo em *Agosto*

Apesar de apontar para a impossibilidade de se construir a História de modo objetivo, *Agosto* não se apresenta de todo como uma metaficção historiográfica, conforme já afirmamos. Além de não modificar substancialmente os fatos registrados pela chamada História oficial, o romance de Fonseca não registra por completo as principais características que Hutcheon (1991) aponta na metaficção historiográfica quando a contrapõe ao romance histórico, conforme definido por Lukács (1966).

A primeira diferença identificada por Hutcheon (1991) diz respeito às personagens, especialmente aos protagonistas. Na metaficção historiográfica, não há lugar para “tipos” que compreendem uma síntese entre o particular e o universal, e que representem algo, pois há espaço apenas para o individual e específico, refletindo, deste modo, a própria noção do sujeito pós-moderno que perpassa essas narrativas. O comissário Mattos, por sua vez, representa a lei e a ordem presentes no espaço ficcional do romance, pois é o responsável por investigar um crime que perturba a ordem estabelecida, e que somente poderá ser restaurada caso a polícia solucione o mistério e puna os culpados.

A literatura de Fonseca, no entanto, tem na violência um de seus fundamentos, pois a prosa do escritor explora ao máximo o espaço das cidades, que perdem o status de ambiente racional regido pela justiça, e revelam-se divididas entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”, muito mais sombria e violenta (SCHØLLHAMMER, 2009). Dessa forma, embora Mattos represente a figura do detetive infalível responsável por resolver o mistério e reestabelecer a ordem, figura característica dos romances policiais, o realismo construído por Rubem Fonseca em *Agosto*, em função da descrença na lei e na racionalidade, não comporta este tipo de personagem, e Mattos sucumbe ante àquilo que buscava combater, sendo ele também uma vítima dos assassinos que tentou desmascarar.

Candido (1989) afirma que a prosa de Fonseca representa muito bem o chamado “realismo feroz”, que corresponde sobretudo a uma era de violência urbana tematizada por diferentes escritores brasileiros das últimas décadas do século XX. Entre as motivações para a exploração deste tema estão a migração para as cidades que provocam a superpopulação, criminalidade solta, e marginalidade econômica e social (CANDIDO, 1989), situação que caracteriza as grandes cidades brasileiras a partir de meados do século passado. Tal cenário abala o escritor e, ao mesmo tempo, exige dele uma nova forma de representação. Fonseca responde a isso agredindo o leitor com um ultrarrealismo, expondo a violência da cidade tanto na questão temática quanto com relação ao estilo, explorando diferentes recursos técnicos e “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 210).

Schøllhammer (2009) também destaca o realismo presente em Fonseca, mas opta por denominá-lo “brutalismo”, retomando expressão cunhada por Bosi (1975), e destaca o pioneirismo do escritor no novo estilo. O brutalismo

caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Dessa forma, a exposição da violência, ressaltada também no estilo de Fonseca – “ enxuto, direto, comunicativo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27) –, coloca o leitor diante de um “realismo cruel”, revitalizado pela prosa do escritor. Em virtude da construção desta forma de realismo, *Agosto* não incorpora o processo de reconstrução textual da História, ressaltado por Hutcheon (1991) na metaficção historiográfica. Os narradores desses romances estariam tentando assimilar os fatos históricos à medida em que percorrem o caminho da narração, evidenciando, deste modo, os mecanismos colocados em jogo no momento de construção do texto literário, processo que se assimilaria à ficcionalização da História.

O narrador de *Agosto*, por sua vez, ao empregar o realismo característico de Fonseca, não deixa entrever a construção do romance como texto ficcional. Assim, uma vez que a metaficção historiográfica “não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152), este é mais um ponto que impede *Agosto* de ser classificado como tal. Ao invés de apontar o processo de ficcionalização da História, o romance de Fonseca reconstrói o cenário do Rio de Janeiro no fim da era Vargas conforme relatado pela História oficial, e opta por

apontar as manipulações operadas pelas personagens, capazes de construir uma História baseada na “verdade” que expresse a sua própria versão dos acontecimentos.

Conclusão

De acordo com Jameson (2007), os romances históricos posteriores à Scott não apresentam mais a dualidade entre bem e mal, como fazia o escritor escocês. Dessa forma, em *Agosto*, embora Lacerda seja o grande opositor de Vargas, a composição do romance parece ser feita de modo a mostrá-lo antes como um oportunista do que como um vilão. Talvez esse papel caiba melhor à História, condenada por Alzira Vargas e facilmente manipulada pelas personagens do romance, especialmente por aquelas que se opunham ao então presidente. Como construção de linguagem, a História é revisitada pelo romance de Fonseca de modo a evidenciar a parcialidade tanto dos militares responsáveis por investigar o atentado na rua Tonelero, quanto da própria imprensa, mais uma aliada de Carlos Lacerda, ambos responsáveis por fornecer documentos que constituem fontes históricas.

O romance *Agosto* se insere em meio às narrativas pós-modernas, ao questionar noções absolutas como a ideia de “verdade” e a pretensa objetividade da História, porém guarda uma série de elementos – especialmente aqueles relacionados à composição das personagens e ao realismo praticado por Fonseca – que se alinham ao modelo clássico de romance histórico, não podendo, portanto, ser apontado apenas como uma metaficção historiográfica. A composição do romance, entremeando elementos do modelo clássico scottiano com processos de questionamento, sobretudo da História, impulsionados pela pós-modernidade, atesta, deste modo, a maleabilidade e capacidade de renovação do gênero.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In _____. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras,

1989, p. 143-179.

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

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, março, 2007.

Página | 293

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. México: Era, 1966.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. V. III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: Romance histórico no Brasil. **Revista Floema**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 9, p. 283-303, jan./jun., 2011.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Agosto” e os caminhos da narrativa. **Revista USP**, São Paulo, n. 09, p. 195-198, março/abril/maio, 1991.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Repensando o romance histórico. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 320-336, jan./jun., 2019.

AGOSTO, DE RUBEM FONSECA: ENTRE LA NOVELA HISTÓRICA Y LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Resumen

La novela *Agosto*, de Rubem Fonseca, recompone los acontecimientos ocurridos en el fin de la era Vargas, en el mes de agosto de 1954, retratados por la Historia oficial. Sin embargo, al apuntar la construcción de los distintos discursos que se ponen en contienda en el momento histórico en cuestión, resalta la fragilidad de los conceptos de verdad y de la noción objetiva de Historia. Por eso, a partir de las consideraciones de Lukács (1966) sobre la novela histórica, y de Hutcheon (1991) acerca de la llamada metaficción historiográfica, el principal objetivo de este estudio es situar *Agosto* entre las dos definiciones, a veces incorporando elementos definidos por un teórico, a veces reflejando elementos listados por el otro. La construcción de los personajes, especialmente del comisario Mattos y de Getúlio Vargas, junto al realismo practicado por Fonseca, constituyen los principales puntos que imposibilitan que *Agosto* sea considerado una metaficción historiográfica. Por otro lado, al revelar las inconsistencias de la supuesta noción objetiva de Historia, la novela de Fonseca también no refleja de todo las características de la novela histórica definidas por Lukács (1966). De este modo, la composición de la novela, intercalando elementos del modelo clásico de la novela histórica con procesos de cuestionamiento, sobre todo de la Historia, atesta, de este modo, la maleabilidad y capacidad de renovación del género.

Palabras clave

Literatura Brasileña. História. Era Vargas.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 11/04/2021

Estratégias para tradução de literatura chicana

Cristiano Silva Barros¹⁴³
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Constituídos no contato entre a cultura hispânica do México e a cultura anglo-saxônica dos Estados Unidos, os chicanos conformam um povo que quer se afirmar como uma comunidade autônoma, híbrida e mestiça, portanto, como algo novo e diferente no contexto estadunidense. A partir de sua matriz cultural múltipla, os chicanos engendram e desenvolvem um outro modo de falar, de se expressar e expressar seu mundo e sua cosmovisão. A linguagem híbrida que daí surge tem presença marcante na literatura desse grupo, cuja proposta geral é: representar, (re)elaborar e expressar a identidade chicana; cumprir a função de instrumento de denúncia, de luta e de resistência para essa comunidade; e trazer a voz do ser chicano, materializada por seus autores no uso que fazem dessa linguagem múltipla e plural, fundante desses sujeitos. A literatura chicana, desse modo, forma parte do grande movimento pela afirmação chicana, constituindo um importante recurso para a construção identitária e para a resistência sociocultural dessa etnia. O propósito deste estudo é apresentar um conjunto de estratégias para a tradução de textos da literatura chicana, mostrando sua aplicação em um exercício tradutório do texto *Pensamiento Serpentino* (1973, 1990), do dramaturgo chicano Luis Valdez.

Palavras-chave

Literatura chicana. Tradução de literatura chicana. Luis Valdez. *Pensamiento Serpentino*.

¹⁴³ Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Texas. Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais.

Introdução

A literatura produzida pelos chicanos tem como proposta geral representar, (re)elaborar e expressar a identidade dessa comunidade, e trazer sua voz, materializada por seus autores no uso que fazem da linguagem híbrida e da alternância de códigos fundantes desses sujeitos. Além de espaço e veículo para a construção e afirmação da identidade sociocultural dos sujeitos chicanos, a literatura chicana também cumpre a função de instrumento de denúncia, de luta e de resistência para essa comunidade, já que, historicamente, ela tem sido objeto de opressão, violência, discriminação e outras formas de segregação por parte da cultura anglo dominante nos Estados Unidos, o que culminou em um importante movimento de luta nos anos sessenta. Nesse contexto, a literatura ganhou muita força e um papel crucial na batalha sociocultural travada pelos chicanos, sendo alavancada e projetada como uma das principais ferramentas de resistência no campo simbólico e ideológico:

Ativo entre os anos de 1966 e 1977, o Movimento catalisou forças e ações provindas de diversos setores sociais para exigir transformações políticas, sociais e culturais que possibilitassem a promoção da justiça e da igualdade social em relação às comunidades chicanas, enquanto grupos minoritários que compunham a população estadunidense na época. Além disso, [...], as ações e políticas postas em prática a partir dessa emergência de uma consciência cultural influenciaram o surgimento e a inauguração de uma literatura nomeadamente chicana, conforme é entendida nos dias de hoje. (BUENO, 2016, p. 70).

A literatura chicana, portanto, passa a formar parte do grande movimento pela afirmação chicana, constituindo um importante recurso para a construção identitária e para a resistência sociocultural dessa etnia. Como instrumento de resistência, expõe e denuncia os problemas que afetam sua comunidade, a condição à qual está submetida em seu contexto, sinalizando, ao mesmo tempo, caminhos e possibilidades para a superação e a emancipação. Enquanto veículo de expressão identitária, essa produção literária coloca em cena os elementos e aspectos relativos à vida, à cultura, à história, à tradição e à cosmovisão do povo chicano, reafirmando-os e valorizando-os. Também atendendo a essa dimensão identitária, a literatura chicana se tece por meio da linguagem dessa etnia, atribuindo-lhe outro papel e outra representação (de língua autônoma), e contribuindo para tirá-la da situação de estigmatização e de discriminação em que sempre esteve colocada. Os escritores chicanos, por meio de seus textos literários, “declaram-se híbridos e reivindicam o direito de escolher a sua própria identidade, a de indivíduos mestiços,

sentem-se mexicanos e estadunidenses, e tentam demonstrar que é possível conciliar ambas as influências [...]” (PONZ, 2007, p. 139, tradução nossa)¹⁴⁴.

A partir do antes dito, podemos questionar: como levar textos do sistema literário chicano para leitores de outras comunidades e culturas? Quais são os desafios para a tradução dessa literatura a outros idiomas, como o português, por exemplo? Ao tentar responder a essas perguntas, fica evidente que estamos diante de uma tarefa complexa, que exige reflexões e estratégias específicas para lidar com textos multilíngues. Desse modo, o objetivo deste estudo é apresentar um conjunto de estratégias para a tradução de textos da literatura chicana, e mostrar sua aplicação em um exercício tradutório do texto *Pensamiento Serpentino* (1973, 1990), do dramaturgo chicano Luis Valdez. Busca-se averiguar se tais estratégias permitem realizar uma tradução dialógica e polifônica desses textos híbridos, que preserve a pluralidade de vozes e a multiplicidade linguística do original, bem como o caráter identitário e de resistência de tais produções literárias.

1 *Pensamiento Serpentino*, de Luis Valdez

A obra *Pensamiento Serpentino* foi produzida pela primeira vez em 1967 pelo grupo *El Teatro Campesino*, publicada anos depois, em 1973, e republicada em 1990, sendo esta última a versão utilizada no presente estudo. Seu título remete a Quetzalcóatl, a serpente emplumada asteca, híbrida e mestiça em sua essência, importante entidade na qual Valdez se baseia para construir o imaginário e o fundo de seu texto (SLOAN, 2020, p. 111). Desse modo, o título evoca e conduz a uma pluralidade de sentidos, elementos, simbologias, ideias e reflexões, por meio de uma lógica diferente – dinâmica, em espiral, não linear –, um outro modo de pensar, uma outra cosmovisão, um outro modo de ver o mundo e o ser humano.

Esse texto de Valdez traz uma visão que não se pauta apenas pela linha reta da racionalidade, mas sim que se enrola como uma serpente, refletindo a complexidade, a tortuosidade, os limites, os não-limites, enfim, a multifacética, poliédrica e entrecruzada realidade da condição humana. O pensamento serpentino, portanto, é cíclico e renasce com a troca de sua superfície e o surgimento de algo novo, renovado, como a serpente

¹⁴⁴ “se declaran híbridos y reclaman su derecho a escoger su propia identidad, la de individuos mestizos, se sienten mexicanos y estadounidenses, y tratan de demostrar que es posible aunar ambas influencias [...]”

quando troca sua pele. É aquele que leva a uma renovação, a uma recriação, a uma mudança, a uma transformação de si e das realidades espiritual e material do sujeito. Aquele que guia e orienta o processo de retirada da pele e das camadas de colonizações que foram impostas historicamente aos chicanos, fazendo com que surja e cresça uma nova pele, a chicana, e uma nova realidade, na qual esse povo renasça autônomo, protagonista, pleno:

À medida em que a serpente mudava sua pele para emergir rejuvenescida, mostrava-se ao público, por analogia, que certas condições também podem mudar, que os Chicanos, em última instância, são capazes de resistir à repressão e ao conflito interno. [...] Como constatou o dramaturgo, “La nueva realidad nace de la realidad vieja”—uma nova realidade nasce da velha. (XAVIER, 1999, p. 186, tradução nossa)¹⁴⁵.

Assim, o texto aborda e afirma a identidade e os direitos dos chicanos, constituindo um chamado para a ação coletiva, revolucionária, solidária, humanizadora, e enfatizando a importância das raízes e origens indígenas para a compreensão, elevação, evolução e transformação da consciência, da comunidade, da condição e da realidade chicanas:

A realidade, então, é transformação e metamorfose. Esse é o tema central de *Pensamiento Serpentino*—que o/a Chicano/a deve se transformar, passando de um estado a outro, assim como a serpente renovada. Por terem sido conquistados e colonizados, o/a Mexicano/a e o/a Chicano/a se esqueceram de suas raízes ancestrais mesoamericanas e assumiram a cultura dos colonizadores. Somente reconectando-se a essas raízes, por meio do reaprendizado da história, da filosofia e da espiritualidade mexicanas pré-hispânicas, o/a Chicano/a será libertado/a. O/A Chicano/a, diz Valdez, “deve se mexicanizar,” livrando-se das “armadilhas culturais” de um mundo dominado pela influência europeia. O caminho para essa libertação é encontrado por meio de textos antigos como o *Popol Vuh* e figuras como Quetzalcóatl. (SLOAN, 2020, p. 113, tradução nossa)¹⁴⁶.

O elemento fundante de *Pensamiento Serpentino*, seu mote e sua essência, é o preceito atemporal maia “In Lak’Ech, Tú eres mi otro Yo (You are my other Self; Você é meu outro Eu)”, relacionado à definição maia de ser humano como parte vibrante de

¹⁴⁵ “As the serpent shed its skin to emerge rejuvenated, audiences were shown by analogy that certain conditions also change, that Chicanos ultimately have the ability to withstand repression and internal strife. [...] As the playwright observed, ‘La nueva realidad nace de la realidad vieja’—a new reality is born of the old.”

¹⁴⁶ “Reality, then, is about transformation and metamorphosis. This is the central theme of *Pensamiento Serpentino*—that the Chicancx must undergo a transformation from one state to another, much like the molting serpent. Having been conquered and colonized, the Mexican and the Chicancx have forgotten their ancient Mesoamerican roots and have taken on the culture of the colonizers. Only by reconnecting with that heritage, by relearning pre-Hispanic Mexican history, philosophy, and spirituality, can the Chicancx be liberated. The Chicancx, Valdez says, “must Mexicanize himself,” leaving behind the “cultural traps” of a world dominated by European influence. The path to this liberation is to be found through ancient texts like the *Popol Vuh* and figures like Quetzalcóatl.”

um universo em vibração vital:

A expressão “in lak’ech,” que Valdez traduz como “tú eres mi otro yo,” serviu como regra de ouro tanto para sua filosofia, quanto para o sistema de treinamento que ele concebeu. Em 1984, ele a relacionou à “Terceira Lei de Newton: para toda ação há uma reação igual, em sentido contrário. De maneira que se eu fizer algo a você, isso vai retornar para mim. Vai me atingir. Eu não estou separado ou desconectado de você.” (SLOAN, 2020, p. 114-115, tradução nossa)¹⁴⁷.

Como se pode constatar, a ideia básica é a de que a humanidade é interdependente e cada um de nós é parte de um todo. Somos espelhos uns dos outros, pois somos nós mesmos, mas, ao mesmo tempo, somos os outros; somos todos, portanto, resultados de fusões e hibridismos, e estamos interconectados. A pluralidade e a diferença, nessa visão, formam uma união, uma conexão, e ter consciência disso permite a convivência, o respeito, a solidariedade, a tolerância, a aceitação, enfim, a libertação e a evolução humanas.

Em seu *Pensamiento Serpentino*, Valdez “insiste [...] que o/a Chicano/a deve aceitar a si mesmo, acolhendo a identidade Chicana, em vez de tentar assimilar uma identidade europeia” (SLOAN, 2020, p. 118, tradução nossa)¹⁴⁸. Isso revela a busca por afirmação identitária presente na literatura chicana daquele momento, bem como seu caráter de resistência e de luta: “o ensaio poético de Valdez, portanto, não é apenas um manifesto artístico; ele também constitui um guia para construir e afirmar poder político e cultural. É um modo de teorizar sobre como esse poder pode ser alcançado” (SLOAN, 2020, p. 119, tradução nossa)¹⁴⁹.

Finalmente, cabe destacar que, ainda que o autor esteja dialogando com sua comunidade, ele também se refere à humanidade em geral, já que somos todos um só, partes de um todo. Daí vem a defesa do amor a si mesmo e aos demais, como base para a convivência, o respeito, a tolerância, enfim, para a humanização: o que fazemos aos outros, ao mundo, à natureza, ao universo, volta para nós, pois somos parte de tudo isso. Passemos agora a discutir e exemplificar estratégias que possam viabilizar e permitir o

¹⁴⁷ “The phrase ‘in lak’ech,’ which Valdez translates to ‘tú eres mi otro yo,’ served as a golden rule for both his philosophy and the training system he devised. In 1984, he likened it to ‘Newton’s Third law of motion: for every action there is an opposite and equal reaction. So that if I do something to you, it’s going to come back to me. It’s going to hit me. I am not separated or apart from you.’”

¹⁴⁸ “insists [...] that the Chicanax must embrace the self by embracing Chicanax identity, rather than attempting to assimilate into a European one.”

¹⁴⁹ “Valdez’s poetic essay, then, is not merely an artistic manifesto; it also represents a prescription for building and asserting cultural and political power. It is a way of theorizing how that power might be attained.”

cumprimento de um horizonte mais hibridizante no trabalho tradutório com textos literários chicanos.

2 Estratégias para tradução de literatura chicana

Claire Joysmith, ao falar da tradução de textos narrativos e poéticos de escritoras chicanas para o público mexicano, sugere que “possíveis marcadores alternativos poderiam ser deixar algumas palavras em inglês, como elas aparecem no texto original, optando, como uma estratégia de resistência alternativa, por *não* as traduzir para o espanhol” (JOYSMITH, 1996, p. 105, tradução nossa)¹⁵⁰. Isso pode ser feito por meio da manutenção (ou da inclusão), no texto meta, de nomes, interjeições, vocativos, vocábulos, termos, expressões e até frases inteiras no outro idioma, sobretudo, quando forem mais acessíveis ao leitor meta.

Sendo possível, e não dificultando a compreensão por parte do leitor, pode-se manter tais elementos nos mesmos lugares em que aparecem no original; quando isso não for possível, podem-se fazer inserções e inclusões usando-se a lei da compensação, cuja aplicação “ocorre ‘quando uma perda de significado, de efeito sonoro, de metáfora ou de efeito pragmático em uma parte de uma frase é compensada em outra parte, ou em uma frase próxima’ (Newmark 1988:90)” (GARCÍA VIZCAÍNO, 2008, p. 218, tradução nossa)¹⁵¹.

Esse gesto tradutório é muito comum em traduções híbridas e pode ser constatado em várias traduções de textos chicanos, como mostra Carra, ao analisar a tradução, feita em 2008 por Achy Obejas, escritora cubana que cresceu nos Estados Unidos, da obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), do escritor dominicano Junot Díaz: “Na tradução aqui analisada são utilizadas diversas estratégias com o objetivo de manter a mudança linguística e de criar um texto o mais próximo possível das características do original” (CARRA, 2011, p. 172, tradução nossa)¹⁵². Entre as estratégias usadas pela tradutora para hibridizar seu texto, Carra menciona, de modo geral, “uma compensação acrescentando mudança linguística em diversos lugares do TM, já

¹⁵⁰ “possible alternative markers could be to leave certain words in English as they appear in the original text, choosing, as an alternate resistance strategy, not to translate them into Spanish.”

¹⁵¹ “occurs ‘when loss of meaning, sound-effect, metaphor or pragmatic effect in one part of a sentence is compensated in another part, or in a contiguous sentence’ (Newmark 1988:90).”

¹⁵² “En la traducción que se analiza aquí se llevan a cabo diversas estrategias con el fin de mantener el cambio de código y de crear un texto lo más cercano posible a las características del original.”

que em raras ocasiões pode manter essa característica nos mesmos trechos do TO” (CARRA, 2011, p. 172, tradução nossa)¹⁵³. Desse modo, conclui com seu estudo que “Uma das estratégias mais utilizadas na tradução se baseia na compensação da perda de mudança linguística por meio do acréscimo de palavras ou expressões em inglês em outros lugares do texto” (CARRA, 2011, p. 173, tradução nossa)¹⁵⁴.

Também Ocaña e Zaro, em seu exercício tradutório de capítulos da obra *From This Wicked Patch of Dust* (2011), de Sergio Troncoso, escritor chicano, valem-se da manutenção da alternância linguística presente no original (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 264; p. 265), bem como do “Uso da compensação e da inserção de termos sem tradução” (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 258, tradução nossa)¹⁵⁵. Tais ações lhes possibilitam “fugir parcialmente das normas que regem a língua de chegada e ousar recriar o estilo do autor no texto traduzido” (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 254, tradução nossa)¹⁵⁶, fazendo com que o texto de chegada incorpore certo nível de mudança de códigos linguísticos, o que aproxima o leitor meta do universo cultural, linguístico, literário e identitário do texto fonte.

Comentemos um exemplo do uso de estratégias de manutenção e de compensação, com a tradução do fragmento em que aparece o mote central do texto de Valdez:

Texto original	Texto traduzido
just look at their moral concept IN LAK'ECH: <i>Tú Eres Mi Otro Yo</i> (VALDEZ, 1990, p. 173)	basta ver seu preceito moral IN LAK'ECH: <i>Você É Meu Otro Yo, My Self</i>

Nesse caso, são mantidas a língua indígena (“IN LAK'ECH”) e a língua espanhola (“*Otro Yo*”), juntamente com a inserção do português (“*Você É Meu*”) e o acréscimo/a inclusão do inglês, por meio de uma expressão de fácil acesso ao leitor meta (“*My Self*”). Desse modo, realiza-se uma ampliação da alternância de códigos presente no original, compensando perdas ocorridas em outros pontos, e uma potencialização do sentido do preceito maia, incluindo, integrando e dialogando quatro línguas e culturas:

¹⁵³ “una compensación añadiendo cambio de código en diversos lugares del TM, ya que en escasas ocasiones puede mantener esta característica en los mismos pasajes del TO.”

¹⁵⁴ “Una de las estrategias más usadas en la traducción se basa en la compensación de la pérdida de cambio de código mediante el añadido de vocablos o expresiones en inglés en otros lugares del texto.”

¹⁵⁵ “Uso de la compensación y de la inserción del término sin traducción.”

¹⁵⁶ “obviar parcialmente las normas que rigen la lengua de llegada y atreverse a recrear el estilo del autor en el texto traducido.”

indígena, espanhol, português e inglês. Tal ação converte, assim, a escrita do preceito em uma representação ainda mais intensa de si mesmo, reforçando seu significado, sua mensagem, seu alcance e seu poder sociocultural.

Relacionada à estratégia de manutenção, inserção e compensação de alternância de códigos, constituindo um desdobramento dela, aparece com muita frequência em traduções multilíngues a manutenção, em outras línguas, de termos de forte carga cultural, presentes no texto de origem. Isso ocorre, por exemplo, com elementos relacionados a gastronomia, como mostra Carra, ao analisar a tradução feita por Liliana Valenzuela da obra *Caramelo or Puro Cuento* (2002), de Sandra Cisneros, escritora chicana: dado o caráter cultural muito marcado do universo gastronômico, em sua grande maioria, são mantidos os termos originais, tanto do espanhol, quanto do inglês (CARRA, 2004, p. 55).

Igualmente, são mantidos em idiomas diferentes nomes, palavras e expressões ligadas a tradições, religião, costumes, história, geografia, entre outros. Essa foi a decisão revelada por Bojanini, ao descrever e comentar seu processo tradutório da obra *Rituals of Survival: A Woman's Portfolio* (1985), de Nicholasa Mohr, escritora de ascendência porto-riquenha nascida em Nova Iorque:

manteria iguais os nomes das pessoas, por exemplo, Inez (como pronunciaria um estadunidense) e não Inés, Benjamin em vez de Benjamín, deixaria os nomes de lugares dos Estados Unidos como são conhecidos em inglês, por exemplo, não traduziria *New York*, nem *New Jersey*, nem os nomes das universidades, das ruas etc. Ainda que aparentemente fossem mudanças pequenas, sentia que podiam deslocar um pouco o leitor a outro contexto. (BOJANINI, 2008, p. 29, tradução nossa)¹⁵⁷.

A manutenção em outros idiomas de aspectos culturais fortemente marcados leva a outra estratégia frequentemente utilizada em traduções desse tipo: o uso de explicações e esclarecimentos de modo extratextual, por meio, por exemplo, de notas de rodapé, asteriscos, anotações etc. Joysmith recomenda o “uso de notas de rodapé explicativas ou asteriscos, o que às vezes é uma alternativa necessária em ‘traduções culturais’ como essas” (JOYSMITH, 1996, p. 106, tradução nossa)¹⁵⁸. Para a autora, esse gesto gera processos e resultados tradutórios diferenciados e peculiares, o que também

¹⁵⁷ “conservaría iguales los nombres propios de la gente p.e Inez (como lo pronunciaria un estadounidense) y no Inés, Benjamin en vez de Benjamín, dejaría los nombres de los lugares en Estados Unidos como se conocen en inglés, p.e. no traduciría *New York*, ni *New Jersey*, ni los nombres de las universidades, de las calles, etc. Aunque aparentemente eran cambios nimios, sentía que lograban desplazar un poco al lector hacia otro contexto.”

¹⁵⁸ “use of explanatory footnotes or asterisks, which is at times a necessary alternative in such ‘cultural translations.’”

contribui para certa estrangeirização do texto meta, já que, “Como o processo de ‘tradução’ aqui é cultural, além de linguístico, o resultado, nesse caso, é uma tradução muito incomum, uma vez que muita coisa permanece não traduzida e requer explicação” (JOYSMITH, 1996, p. 106, tradução nossa)¹⁵⁹.

Comentemos um exemplo envolvendo o uso das estratégias anteriores:

Texto original	Texto traduzido
IF HE IS NOT LIBERATED FIRST BY HIS PROPIO PUEBLO BY HIS POPOL VUH HIS CHILAM BALAM HIS CHICHEN ITZA KUKULCAN, GUCUMATZ, QUETZALCOATL. (VALDEZ, 1990, p. 173)	SE ELE NÃO FOR LIBERTADO PRIMEIRO POR SEU PROPIO PUEBLO POR SEU POPOL VUH ¹ SEU CHILAM BALAM ² SEU CHICHEN ITZA ³ KUKULCAN, GUCUMATZ, QUETZALCOATL. ⁴

Há aqui a manutenção da mudança linguística do texto fonte, valendo-se de uma expressão acessível ao leitor meta (“PROPIO PUEBLO”), e a manutenção dos vários elementos de forte carga cultural que aparecem no trecho. Tais elementos se referem a, e resgatam as origens indígenas do povo chicano, tendo, portanto, um importante papel na afirmação identitária e na resistência cultural que traz o texto de partida; assim, são mantidos em sua língua original no texto de chegada, o que aproxima o leitor meta dessa identidade chicana híbrida, mestiça e plural, construída e defendida pelo texto de Valdez. O leitor, com isso, é levado a conhecer, a entrar em contato e a interagir de modo mais profundo com o Outro, por meio de um momento fortemente estrangeirizado do texto traduzido.

Para guiar e ajudar o leitor em seu processo de compreensão e diálogo com essa alteridade tão marcada, tão forte e tão presente nesse ponto da tradução, usou-se o recurso da inserção de nota de rodapé para explicar esses elementos “estranhos” ao leitor – mas que, ao mesmo tempo, o aproximam e o fazem compreender mais o universo, a cultura, a identidade e a luta do povo chicano –, o que funcionou também como modo de (in)formá-lo com relação a esse grupo:

¹ Livro sagrado dos maias, que narra a criação do mundo, dos homens e de todas as coisas, segundo a cosmovisão e as tradições desse povo.

² O termo se refere aos livros antigos que reúnem textos diversos sobre aspectos variados da vida e da cultura do povo maia: história, religião, profecias, medicina, mitologias, astronomia, rituais etc.

³ Importante cidade construída pela civilização maia; constituía um grande

¹⁵⁹ “Since the ‘translation’ process here is cultural as well as linguistic, the outcome is, in this case, a very unusual translated version, since much remains untranslated and requires annotation.”

centro urbano que funcionou por muito tempo como polo econômico, político, cultural e religioso para esse povo.

⁴ Os termos se referem a uma importante divindade presente nas culturas mesoamericanas, representada pela figura híbrida de uma serpente emplumada, fusão e mestiçagem de serpente e águia, considerada a responsável pela criação do universo, da humanidade e de todas as coisas; os dois primeiros são nomes dados a esse deus pelos povos maias, e o terceiro, pelos astecas. (Elaborado pelo autor/tradutor).

Como se pode constatar, as notas explicativas relacionadas a aspectos mais distantes para o leitor de chegada reduzem essa distância, possibilitam conhecer melhor o mundo e a cosmovisão do Outro, trazendo-o para perto do leitor, e ao mesmo tempo levando o leitor até o texto fonte para encontrar esse Outro em seu próprio mundo, promovendo, assim, uma experiência de aprendizado e de deslocamento, que gera convivência, convergência, compartilhamento e empatia. Esse gesto faz com que o leitor meta saia do lugar de uma suposta estabilidade identitária, para se reconstruir, se reconfigurar, se reelaborar e se redefinir como sujeito sociocultural, por meio dessa aproximação e desse encontro com o Outro, sendo levado, igualmente, a familiarizar-se e a identificar-se mais com esse Outro.

Enquanto as notas constituem informações elucidativas extratextuais, oferecidas de modo periférico ao texto traduzido, outra estratégia utilizada por traduções multilíngues é o uso intratextual de algum recurso (por exemplo, explicitação, explicação, sinônimo, entre outros) que esclareça ao leitor, dentro da própria tessitura do texto meta, o significado de um termo ou expressão que esteja em uma língua diferente daquela que predomina na tradução. Conforme define García Vizcaíno, “a técnica de explicitação consiste em acrescentar na tradução alguma informação que não está no texto fonte, por várias razões e com diferentes propósitos” (GARCÍA VIZCAÍNO, 2008, p. 217, tradução nossa)¹⁶⁰. No exemplo a seguir, observa-se como essa estratégia pode ser usada:

Texto original	Texto traduzido
despojando su pellejo viejo to emerge clean and fresh la nueva realidad nace de la realidad vieja (VALDEZ, 1990, p. 172)	livrando-se de sua velha casca para emergir clean and fresh, renovada a nova realidade nasce de la realidad vieja

Para compensar a tradução de “to emerge”, mantém-se a alternância

¹⁶⁰ “the explicitation technique consists of adding some information to the translation that is not in the source text for several reasons and purposes.”

linguística por meio da permanência da expressão em inglês “clean and fresh”, porém, com o acréscimo imediato de uma palavra explicativa (“renovada”), cuja função é reforçar e clarear para o leitor o sentido da expressão anterior. A frase em espanhol “de la realidad vieja” é mantida, como modo de aumentar a mudança de códigos no trecho e compensar perdas nele ou em outros pontos do texto meta. Caso a palavra “vieja” possa causar algum ruído na compreensão da ideia pelo leitor, ressalta-se que o contexto em que a palavra aparece contribui e serve de apoio para seu entendimento, já que claramente se opõe à realidade nova, renovada, renascida, e, em algumas linhas acima, aparece sua tradução, “velha”, reforçando ainda mais a oposição criada no fragmento. Esse recurso se configura também como uma estratégia que auxilia o leitor meta em seu trabalho de interpretação da manutenção e da compensação da alternância de códigos no texto traduzido: efetivá-las em lugares do texto nos quais o contexto em que aparecem pode servir como apoio para a compreensão de palavras, expressões ou frases das outras línguas. Como afirma Carra, “As estratégias que os tradutores já utilizam e aquelas que podem ser elaboradas em futuras traduções assumirão que o leitor possa compreender o que for incluído em outro idioma pela informação fornecida pelo contexto” (CARRA, 2013, p. 139, tradução nossa)¹⁶¹.

A manutenção da frase “de la realidad vieja” se favorece, igualmente, pela proximidade da palavra “realidad” com o português, o que contribui para a compreensão da frase em espanhol pelo leitor brasileiro. Observe-se que no original há a repetição dessa palavra, assim, na tradução optou-se pelo seu uso em duas línguas, o que dá mais acesso ao leitor e potencializa o hibridismo linguístico do texto, sem comprometer ou dificultar o entendimento de quem lê. O mesmo ocorre com a palavra “vieja”, que, também por aparecer no início do trecho, sendo traduzida por “velha” nesse ponto, teve sua permanência ao final facilitada, para substituir sua repetição no original pelo aumento da mudança de línguas no texto de chegada.

Esse procedimento nos leva a outra estratégia frequente nesse tipo de trabalho tradutório: a autotradução, ou a tradução interna, próxima, de termos, palavras, expressões e frases que apareçam em outro idioma no texto meta (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 262). O objetivo desse recurso é manter, compensar e ampliar o multilinguismo do texto traduzido, reforçar ideias e sentidos, e auxiliar o leitor meta na compreensão e

¹⁶¹ “Las estrategias que los traductores ya utilizan y las que probablemente se desarrollen en futuras traducciones supondrán que el lector pueda comprender por la información que le proporciona el contexto lo que se incluye en otro idioma.”

interpretação de elementos de outras línguas presentes na tradução. Essa estratégia pode ser vista no fragmento que segue:

Texto original	Texto traduzido
pero underneath it all is the truth the Spiritual Truth that determines all materia (VALDEZ, 1990, p. 170)	mas por trás de tudo isso está la verdad a Verdade Espiritual que rege toda matéria

Nesse fragmento, os termos em espanhol “materia” e “pero” são traduzidos para o português, e esta perda é compensada por meio da substituição da repetição da palavra “truth” no original por uma autotradução (“verdad”, “Verdade”). Por serem palavras próximas e muito semelhantes entre si, o texto se torna ainda mais acessível e compreensível para o leitor, e, ao mesmo tempo, preserva a alternância de códigos presente no original.

Como já foi dito antes, além de contribuir para uma maior compreensão do texto traduzido pelo leitor meta, a estratégia da autotradução pode também ser usada para reforçar ideias e sentidos do texto original, e ampliar/compensar a mudança de códigos na tradução. Isso pode ser realizado por meio de sua aplicação em lugares em que não aparece no original, sendo, portanto, acrescentada pelo tradutor, em um gesto de intervenção, autonomia, coautoria e recriação, que esse tipo de ato tradutório requer. O exemplo abaixo corrobora essa proposta:

Texto original	Texto traduzido
But, above all to be CHICANO is to LOVE GOD. (VALDEZ, 1990, p. 175)	Mas, acima de tudo ser CHICANO é TO LOVE GOD, AMAR A DEUS.

No fragmento citado, percebe-se a manutenção de uma expressão em inglês (“TO LOVE GOD”), com acréscimo próximo de sua tradução (“AMAR A DEUS”), o que auxilia seu entendimento, ao mesmo tempo em que reforça e potencializa o sentido e a força do que se expressa no original. Deve-se ressaltar que a palavra “love” é de fácil acesso e interpretação por parte do leitor brasileiro, e, portanto, contribui ainda mais para a compreensão e para o reforço discursivo construído no texto de chegada.

Outro recurso bastante usado nas traduções de textos híbridos e multilíngues, derivado da presença de elementos de outras línguas no texto meta, é o uso de marcas gráficas como aspas, itálico ou negrito. Seguindo regras e técnicas mais gerais de redação,

esses recursos indicam que tais elementos vieram diretamente do original, quando for o caso, ou marcam as palavras de origem estrangeira presentes no texto. Além desses propósitos mais genéricos, essas marcas têm o objetivo de ressaltar a presença de elementos provenientes de outras línguas (JOYSMITH, 1996, p. 105), reforçando e explicitando para o leitor de chegada o ato, realizado pelo texto meta, de promover o contato e o encontro com outras culturas, outros povos e sujeitos, indicando, e afirmando, os lugares em que o Outro se insere e dialoga com o leitor. Desse modo, esses recursos gráficos servem para destacar no texto traduzido a presença linguística, cultural, política, ideológica, identitária, e subversiva, do Outro.

Essa estratégia é explorada por Bueno em seus trabalhos, nos quais se debruça sobre a obra *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza* (2007), da escritora e pesquisadora chicana Gloria Anzaldúa, e discute possibilidades tradutórias para a língua portuguesa da referida obra. Em suas análises de fragmentos da obra, Bueno explicita como o uso do itálico por Anzaldúa “tem uma função bastante clara: marcar a diferença na materialidade textual”, em que “as palavras em espanhol surgem vez por outra, grafadas em itálico – o que promove um encontro entre línguas supostamente diferentes” (BUENO, 2016, p. 127). Dessa forma, para manter esse gesto do original, Bueno mantém o uso desse recurso em seus textos meta com predominância do português, ressaltando “o caráter de estranheza assumido pelo idioma espanhol” (BUENO, 2012, p. 49). Assim, em seus exercícios tradutórios, destaca “o uso do itálico como recurso gráfico e marcador de ‘estranheza’” (BUENO, 2016, p. 127).

Igualmente, para marcar e explicitar essa diversidade linguística e cultural no texto traduzido, Godayol propõe, em suas traduções de poemas chicanos para o catalão, o uso de itálico nas palavras em inglês e em espanhol:

Por um lado, temos as palavras americanas e mexicanas marcadas tipograficamente em itálico no texto original, que podemos optar por deixar na mesma língua, respeitando, assim, as escolhas das autoras. Por outro, há as palavras e expressões compensatórias em inglês e em espanhol mexicano que são introduzidas nos textos em que predomina o catalão, com o objetivo de tornar mais explícita a diversidade linguística e cultural dos espaços chicanos. Este último uso do itálico é subjetivo e ideológico, muito intervencionista por parte do/a tradutor/a, que opta por introduzir vocabulário, expressões, arcaísmos e/ou calcos do inglês, para compensar ou se adequar à linguagem falada no Tex-Mex. (GODAYOL, 2008, p. 22, tradução nossa)¹⁶².

¹⁶² “Por un lado, tenemos las palabras americanas y mexicanas marcadas tipográficamente en cursiva en el texto originario, que se puede optar por dejar en la misma lengua, respetando así las opciones de las autoras. Por el otro, existen las palabras y expresiones compensatorias en inglés y en español mexicano que se introducen en los textos en los cuales domina el catalán, con el objetivo de hacer más explícita la diversidad lingüística y cultural de los espacios chicanos. Este último uso de la cursiva es subjetivo e

O exemplo abaixo ilustra essa estratégia do uso de itálico para marcar a alternância de línguas e a presença do Outro no texto meta:

Texto original	Texto traduzido
And so los oprimidos del mundo continue to become los liberadores	E então <i>los oprimidos del mundo</i> se tornam os libertadores
in the true progress of cosas (VALDEZ, 1990, p. 172)	no verdadeiro <i>progress</i> das coisas

Nota-se que as palavras, expressões e frases em itálico marcam a diferença entre as línguas, marcam as mudanças de um idioma a outro e explicitam como a composição do texto, a sua montagem, é realizada por meio do encaixe de peças provenientes de diferentes origens. Esse gesto pode parecer mais estrangeirizador, no entanto, podemos pensar que essa mesma marcação delimita e evidencia uma distância, uma separação, e estabelece uma relação individualizada, justaposta e fronteirizada entre línguas, sujeitos e culturas, e não uma relação de integração, de organicidade, de diálogo e de contato efetivo, sem barreiras para diferenciar o território e o domínio de cada língua, sujeito e cultura. A marcação, então, vista por outro ponto de vista, pode funcionar, no espaço e na geografia instaurados pelo texto de chegada, como um muro, uma fronteira que divide, uma linha que separa, anulando possibilidades de criação de pontes, de espaços de conexão e convivência, de outras territorialidades.

Por essas razões, apesar de defender o uso do itálico para “diferenciar aquilo que pertence ao código dominante daquilo que pertence ao código subversivo” (GODAYOL, 2008, p. 23, tradução nossa)¹⁶³, essa autora, para construir de forma mais orgânica essa junção de línguas, sujeitos e culturas, recomenda o não uso de recursos como aspas, itálico ou negrito, com o objetivo de incorporar os elementos em outras línguas como parte integrante da língua predominante na tradução, como algo orgânico, simétrico, sem distinção, hierarquia ou atribuição de valores entre elas; ou seja, para tratar a diferença como parte inerente e constitutiva do todo, e não como algo externo ou agregado a outro, superior ou inferior:

outra possível opção tradutória que reproduziria mais fielmente a oralidade

ideológico, muy intervencionista por parte del traductor(a), que escoge introducir léxico, expresiones, arcaísmos y/o calcos del inglés, para compensar o adecuarse al lenguaje hablado en el Tex-Mex.”

¹⁶³ “distinguir entre lo que pertenece al código dominante y lo que pertenece al código subversivo.”

chicana seria não marcar o texto. Ou seja, misturar catalão, espanhol mexicano e inglês, sem diferenciar tipografias. Nesse caso, o público leitor seria obrigado a negociar com o texto de outra forma. Desapareceria, textualmente falando, a posição de desequilíbrio entre código dominante e código subversivo. Surgiria uma harmonia ilusória, uma aparente paisagem de ordem capciosa, mas que, ao mesmo tempo, questionaria e desconstruiria três línguas e culturas. (GODAYOL, 2008, p. 23, tradução nossa)¹⁶⁴.

Vejamos como fica o exemplo anterior com a alternância de línguas não marcada com itálico, seguindo, inclusive, o modo como essa alternância aparece no original:

Texto original	Texto traduzido
And so los oprimidos del mundo continue to become los liberadores	E então los oprimidos del mundo se tornam os libertadores
in the true progress of cosas (VALDEZ, 1990, p. 172)	no verdadeiro progress das coisas

Neste fragmento, tem-se a manutenção de uma frase acessível ao leitor (“los oprimidos del mundo”), em que figuram palavras que lhe são familiares e que o aproximam do texto original; se antes, as palavras “oprimidos” e “mundo” marcadas em itálico delimitavam o idioma a que pertencem e o território em que estão, agora, não marcadas em itálico, não delimitam sua origem, seu lugar de pertencimento, como um ou outro, pois imbricam em si as duas línguas/culturas, os dois territórios, assumindo um status híbrido, e criando/ocupando outro território, um espaço fronteiro/mestiço, assim como o original e a sua tradução. Há também aqui a manutenção da palavra “progress” em inglês, para incluir o outro idioma envolvido na relação, e compensar a tradução de “cosas”, já que o espanhol já tinha aparecido um pouco antes no texto, na frase mantida. A palavra usada (“progress”) é próxima das demais línguas (português e espanhol), principalmente não estando em itálico, o que a torna quase como pertencente a elas, sendo, assim, de fácil acesso ao leitor meta, e estabelecendo um diálogo em que o original é trazido para perto dele, e vice-versa.

Nessa perspectiva, quando não se usa o itálico ou qualquer outro tipo de

¹⁶⁴ “otra posible opción traductológica que reproduciría más fielmente la oralidad chicana sería no marcar el texto. Es decir, mezclar catalán, español mexicano e inglés, sin distinguir tipografías. En este caso, el público lector se vería obligado a negociar con el texto de otra manera. Desaparecería, textualmente hablando, la posición de desequilibrio entre código dominante y subversivo. Surgiría una armonía engañosa, un aparente paisaje de orden capcioso, pero que a la vez cuestionaría y deconstruiría tres lenguas y culturas.”

marcação para a mudança de idiomas, não se individualiza a diferença, não se separam as línguas. Tal gesto pode ser ainda mais estrangeirizador, pois não se gera um distanciamento ou uma fronteirização entre elas, mas sim uma integração, uma maior organicidade, um diálogo e um contato efetivo com o Outro. Cria-se, então, uma fusão, uma junção e um compartilhamento de territórios e domínios entre línguas, sujeitos e culturas, funcionando como uma ruptura, uma subversão de fronteiras e muros. Instaura-se uma ponte que une e integra, um espaço comum de convivência e conexão, de fusão e hibridação.

Essa discussão nos conduz a outra estratégia que fomenta e concretiza esses mesmos questionamentos, deslocamentos e experiências: o uso de traduções literais (de termos, palavras, expressões, fragmentos, refrões, frases feitas, ditos populares, expressões idiomáticas etc.) de uma língua a outra. Nesse caso, uma língua se faz presente “dentro” da outra, habitando-a (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 266), por meio de cruzamentos léxicos, sonoros, morfológicos, sintáticos, morfossintáticos e semânticos, entre as línguas. Vejamos um exemplo desse recurso:

Texto original	Texto traduzido
IN LAK'ECH: Si te amo y te respeto a ti, me amo y me respeto yo; si te hago daño a ti, me hago daño a mí. (VALDEZ, 1990, p. 174)	IN LAK'ECH: Se eu te amo e te respeito a ti, eu me amo e me respeito a mim; se eu te faço mal a você, eu me faço mal a mim.

Apesar de todo o texto traduzido estar em português, o espanhol usado no original está presente no exemplo acima, por meio de um fenômeno incomum no português: o uso reduplicado de pronomes complemento. Desse modo, o hibridismo linguístico-cultural se manifesta de forma indireta, imbricada e orgânica, pois a língua espanhola habita e ocupa a língua portuguesa: esta última predomina no âmbito externo do texto – e se reafirma na inserção dos pronomes sujeito, frequentes no português brasileiro –, mas é guiado no âmbito interno pelo espanhol do texto fonte, que faz manifestar no tecido externo do português o fenômeno antes citado. O resultado dessa tensão, desse encontro é um texto meta estrangeirizado de modo indireto e velado, um texto meta que ao mesmo tempo é familiar e estranho para o leitor meta, que, também ao mesmo tempo, se sente confortável por lidar supostamente apenas com sua língua, mas também é desafiado e instigado a lidar com uma versão diferenciada dela, não tão natural e fluida, pois há indícios e sinais da presença do Outro ali.

Gestos tradutórios como a não marcação com itálico ou outro recurso gráfico

e o uso de traduções literais situam o texto meta na fronteira entre a tradução e a não- tradução, podendo ser lido de dois ou mais modos, em duas ou mais línguas/culturas ao mesmo tempo, assim como o próprio texto fonte. Tais gestos exercem em si mesmos a condição chicana, e a materializam no texto traduzido, assim como a própria proposta do texto de Valdez, já que concretizam o preceito que é sua base primordial: “IN LAK’ECH: *Você É Meu Outro Yo, My Self*”. Levam, dessa forma, o leitor meta – e os sujeitos representados pelo texto fonte – a uma situação de reelaboração e redefinição de identidade, em que meu texto é seu texto, e vice-versa, minha língua é sua língua, e vice-versa, eu sou você e você é eu, passando a serpentear e habitar ao mesmo tempo duas ou mais línguas, duas ou mais culturas e identidades, dois ou mais espaços, dois ou mais textos, em uma experiência de encontro, diálogo, fusão, hibridação, mestiçagem e chicanização que segue, assim, o que diz e preconiza o próprio texto de Valdez:

Texto original	Texto traduzido
Because you that read this are me and I who write this am you (VALDEZ, 1990, p. 174)	Porque você que lê isto é eu e eu que escrevo isto sou você

Como se pode constatar pelos exemplos discutidos ao longo das páginas anteriores, as estratégias apresentadas neste estudo permitem produzir uma tradução que não seja assimilatória, monofônica e homogeneizadora, mas sim híbrida, polifônica, heterogeneizadora, selvagem, indomável, serpentina. Uma tradução que traga o Outro para minha casa, meu texto, minha língua, e me leve à sua casa, ao seu texto, à sua língua. Um texto de chegada que crie um espaço novo, comum e compartilhado de convivência, de diálogo, de comunicação, de conversa. Um texto meta que recrie e reconstrua minha identidade e a do Outro, em conexão, em um contato e um confronto que faça com que cada um se livre da velha casca e passe a ser também o Outro, resultando em sujeitos renovados, com uma nova pele. Enfim, uma tradução que seja recriação e ato político, que reformatize os atos, gestos, estratégias e ações do texto fonte, assumindo que

Alcançar a compreensão total é tão impossível quanto obter a tradução perfeita, mas nosso objetivo estará mais próximo se nos envolvermos e considerarmos que a tradução dessas literaturas só pode ser feita a partir de um espaço de compreensão e de diálogo no qual nos deixemos contagiar pelo espírito híbrido do original. (PONZ, 2010, p. 95, tradução nossa)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ “Lograr la comprensión total es tan imposible como conseguir la traducción perfecta, pero nuestro objetivo estará más cerca si nos implicamos y tenemos en cuenta que la traducción de estas literaturas

Referências

- BOJANINI, Lina. Traducción al español de una voz de “El Barrio” - *Rituals of Survivors* de Nicholasa Mohr. **Mutatis Mutandis**, v. 1, n. 1, p. 25-33, 2008.
- BUENO, Thaís Ribeiro. **To see with serpent and eagle eyes: tradução e literatura chicana**. 2012. 82 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- _____. **Literatura chicana e tradução – transbordamentos e aproximações à Frontera**. 2016. 174 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- CARRA, Nieves Jiménez. Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*. **Trans. Revista de Traductología**, n. 8, p. 37-59, 2004.
- _____. La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz. **SENDEBAR**, n. 22, p. 159-180, 2011.
- _____. ¿Traducir o no traducir? La presencia del cambio de código en la literatura latina en Estados Unidos y su influencia en la traducción. In: CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LENGUAS MODERNAS, 2013, Sevilha. **Actas III Congreso de la Sociedad Española de Lenguas Modernas**. Sevilha: Editorial Bienza, 2013. p. 127-143.
- GARCÍA VIZCAÍNO, María José. Cisneros’ Code-Mixed Narrative and its Implications for Translation. **Mutatis Mutandis: Revista latinoamericana de Traducción**, v. 1, n. 2, p. 212-224, 2008.
- GODAYOL, Pilar. *We’re mericans*: apuntes sobre la traducción de literatura chicana al catalán. **Transfer**, v. 1, n. III, p. 18-26, mayo 2008.
- JOYSMITH, Claire. Bordering culture. Traduciendo a las chicanas. **Voices of México**, n. 37, p. 103-108, 1996.
- OCAÑA, Marianella Quintero; ZARO, Juan Jesús. Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español. El caso de *From This Wicked Patch of Dust* de Sergio Troncoso. **Núcleo**, n. 31, p. 247-273, 2014.
- PONZ, María López. Cruzar la frontera: un acto de traducción. **Alfinge**, n. 19, p. 133-146, 2007.
- _____. Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor. **Trans. Revista de Traductología**, n. 14, p. 83-98, 2010.

sólo puede hacerse desde un espacio de comprensión y diálogo en el que nos contagiemos del espíritu híbrido del original.”

SLOAN, Dennis. **From La Carpa to the classroom: the chicano theatre movement and actor training in the United States.** 2020. 341 f. Tese (Doutorado em Teatro e Cinema) – Department of Theatre and Film, Bowling Green State University, Bowling Green-OH, 2020.

VALDEZ, Luis. **Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino.** Houston, Texas: Arte Público Press, 1990.

Página | 313

XAVIER, Roy Eric. Politics and Chicano Culture. Luis Valdez and El Teatro Campesino, 1964-1990. In: MONTEJANO, David. (Ed.). **Chicano Politics and Society in the Late Twentieth Century.** Austin, Texas: University of Texas Press, 1999. p. 175-200.

STRATEGIES FOR CHICANO LITERATURE TRANSLATION

Abstract

Página | 314

Constituted from the contact between the Hispanic culture of Mexico and the Anglo-Saxon culture of the United States, the Chicanos are a people that wants to assert themselves as an autonomous, hybrid and mixed-race community, therefore, as something new and different in the U.S. context. From their multiple cultural matrix, the Chicanos come up with another way of speaking and of expressing themselves, their world and their worldview, and the hybrid language that arises has a remarkable presence in this group literature, whose general purpose is to represent, (re)elaborate and express the Chicano identity. Their literature also fulfills the function of a denouncing instrument, one of struggle and resistance for their community, and brings the voice of the Chicano being, materialized by its authors in the use they make of this multiple and plural language, foundation of these subjects. Chicano literature, thus, is part of the great movement for Chicano assertion, constituting to this ethnic group an important resource for identity construction and sociocultural resistance. The purpose of this study is to present a set of strategies for translating texts from Chicano literature, doing this through a translation exercise of the text *Pensamiento Serpentino*, by the Chicano playwright Luis Valdez.

Keywords

Chicano literature. Chicano literature translation. Luis Valdez. *Pensamiento Serpentino*.

Recebido em: 10/01/2021

Aprovado em: 14/04/2021