

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 12 • Nº 2 • Abr.- Jun. (2022) • ISSN 2596-2817

Dossiê A (im)pertinência da poesia portuguesa de agora



Golgona Anghel

Ida Alves

Organizadoras



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**



**PPGLETRAS
UFC**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFCV. 12 • Nº 2 •
Abr.- Jun. (2022)

ISSN 2596-2817



Dossiê A (im)pertinência da poesia portuguesa de agora

Golgoná Anghel

Ida Alves

Organizadoras

Universidade Federal

do Ceará – UFC

Programa de Pós-

Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Golgota Anghel - UNL

Ida Alves – UFF

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Júlio Cezar Bastoni - UFC

Yuri Brunello – UFC

EDITOR-CHEFE

Antonio E V P N Holanda –UFC

Marina Maria Abreu – UFC

Carolina Costa - UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Bárbara Costa Ribeiro – UFC

CONSELHO EDITORIAL

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

Brenda Nobre – UFC

Francisca Carolina Lima - UFC

Marcus Schueeler - PUCPR

Hamyne Meireles - PUCPR

Thalita Kato - PUCPR

Fernando Abreu - PUCPR

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

C.N. Gijsbrechts, "An Open Cupboard Door" (1665), óleo sobre tela.

Assinada na gravura reproduzida no centro da composição, a pintura "An Open Cupboard Door", foi realizada a óleo sobre tela, em 1665, pelo pintor Cornelis Norbertus Gijsbrechts. Na primeira metade do século XVII, nos Países Baixos e nalgumas partes da Europa, as pinturas com *trompe l'oeil* ganham o interesse dos colecionadores e de alguns mecenas que admiravam a técnica inovadora baseada nos mecanismos da visão. À semelhança de um móvel para guardar copos, um louceiro cuja porta abre para o escuro de um habitáculo sem fundo, a poesia pode, às vezes, criar uma ilusão óptica cujo propósito não é senão aproximar-nos das margens e da sua promessa de perigo e de infinito.

SUMÁRIO

A (im)pertinência da poesia portuguesa de agora08

Golgota Anghel

Universidade Nova Lisboa

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense

Dossiê

Fado canhoto: Herberto Helder e Carlos do Carmo em matéria de voz16

Sergio Manuel Valadas das Neves

Universidade Nova de Lisboa

A matéria do tempo poético: memória e resistência na poesia de Alberto Pimenta29

Mariana Nascimento

Universidade Nova de Lisboa

O Coro de Sarajevo na mira do narrador: mito e ironia em *Os velhos também querem viver*, de Gonçalo M. Tavares42

Renato Cândido da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Orlando Luiz de Araújo

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Uma poética do corpo: análise de dois poemas de José Tolentino Mendonça.....62

Ana Claudia dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Uma leitura ecofeminista da poesia de Sónia Sultuane.....74

Joranaide Alves Ramos

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Savio Roberto Fonseca de Freitas

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Poesia mixada: transliterações em *I who cannot sing* (2020).....94

Paulo Alberto da Silva Sales 1

Instituto Federal Goiano (IFGoiano)

***Variações sobre a Saudade* (2022): traços da dobra barroca enquanto ato de invenção....107**

Ícaro Carvalho

Universidade da Califórnia – Los Angeles (UCLA)

Bianca Mayer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Vária

A revolução dos bichos: alegoria em metaficção historiográfica.....127

Déborah Ulian Mendes

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

| | |
|--|------------|
| Desventuras do feminino em A filha perdida, de Elena Ferrante..... | 142 |
| João Batista Pereira | |
| Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) | |
| Málini de Figueiredo Ferraz | |
| Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) | |
| As evidências de ciúme e traição em “O Túnel”, de Ernesto Sábato..... | 159 |
| Anderson de Carvalho Pereira | |
| Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESBA) | |
| Feminismo decolonial em Teresa Cárdenas e Miriam Alves..... | 178 |
| Flávia Andrea Rodrigues Benfatti 1 | |
| Universidade Federal de Uberlândia (UFU) | |

A (im)pertinência da poesia portuguesa de agora¹

“Comme si je n’avais rien vu. Du début à la fin, je n’avais qu’un trou dans la mémoire”.

Georges Bataille

Para compreendermos alguma da poesia portuguesa das últimas décadas, invocamos um tema mais antigo, com origem na elegia de Hölderlin, “Pão e Vinho”, em que o poeta pergunta: “Para quê poetas num tempo de indigência?”. Se Hölderlin anunciava, com inquietação, um mundo de onde os deuses se tinham afastado, na actualidade, a poesia já não tem como pano de fundo o poeta enquanto figura de um absoluto literário e parece fadada a um determinismo da praxis: o lugar cada vez mais reduzido das colecções de poesia nas editoras em comparação com o romance; a falta de leitores; a suspeita de ser uma arte extemporânea num mundo vocacionado para as regras do mercado.

Mas até que ponto estes indícios de amargura fazem ecoar os gestos poéticos mais recentes? Tomando como marco a edição de poesia depois de 2000, verificamos uma proliferação efervescente de poetas e de poéticas que surgem e alimentam novos meios de divulgação, novas editoras e revistas. Para onde caminham estas vozes? Como ponderar estas inquietações que assombram ao mesmo tempo que procuram legitimar autores e obras? Como pensar as várias poéticas sem cair numa sintomatologia que exige um diagnóstico? Isto é, como situarmo-nos entre crítica e clínica, entre exaustão e exaustividade?

Perante o esplendor e a “glória da quantidade” que os *tops* de vendas celebram, a autonomia da poesia é posta em causa, a sua (im)pertinência ajustada às leis do mercado. A independência da arte inaugurada pelo romantismo alemão, as suas potências criadoras vêm-se hoje rebaixadas perante a autoridade da evidência. Como resistir ao senso comum? Como responder à suspeita de que a força da poesia

¹ Nesta apresentação feita a duas mãos que escrevem em diferentes espaços, convivem a grafia portuguesa e a brasileira.

modernista ou da poesia de 61 já não é nem nunca voltará a ser possível? O que fazer diante do poder da arbitrariedade, dos erros e das perversidades de certos “agitadores de gosto”? Como acreditar na hipótese de resposta, como tentar esboçar um mapa do estado da poesia portuguesa de agora sem capitular num exercício de ilusão e de ideologia?

Se é certo que a escrita sempre pressupôs leitura(s), com o domínio do *on-line*, os blogues e as redes sociais, vivemos tempos disruptivos relativamente a toda uma tradição de trabalho centrada na produção em si e não tanto na recepção. Nesse sentido, será que as vozes sucumbem sempre, por aproximação ou repúdio, às imagens e representações que lhes são devolvidas? Haverá uma ansiedade de produzir mais e mais urgentemente e com menos caracteres para responder a “exigências de mercado”? Ter-se-á conferido tamanha autoridade ao leitor e ao crítico que só existe o que tem leitura pública/publicada?

A política da poesia não é aquela dos poetas e dos seus *engagements*. Ela já não diz respeito à maneira como eles representam as estruturas sociais ou as lutas políticas. A expressão “políticas da poesia” supõe uma ligação específica entre a política como forma da prática colectiva e a poesia enquanto regime historicamente determinado da arte de escrever.

Será possível esboçar uma política da poesia no âmbito de uma política das artes?

É difícil tentar responder a estas questões sem ampliar ainda mais as dúvidas.

Esboçar um mapa da poesia portuguesa de agora, através de categorias, conceitos, de maneira a organizar com eles, se não um discurso de conhecimento, ao menos um percurso “turístico”, isto é, um discurso que sai do curso do saber para empreender uma breve *ex-cursão* pela configuração da poesia do momento em português – daquilo que alguns se apressam por anunciar como profícuo enquanto que, a seu respeito, outros insistem em constatar o óbito – é o objectivo inocente de quem se atreve com alguma coragem de estar deste lado das palavras.

Em 1968, Roland Barthes, numa passagem de *Le bruissement de la langue*, fazendo eco ao texto foucaultiano, *La mort de l’auteur*, deixa-nos um aviso: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”². Neste sentido, a literatura,

2 cf. Roland Barthes, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, tradução de António Gonçalves, *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70.

enquanto jogo autónomo da linguagem, vem alojar-se aí onde o homem desaparece. Ao contrário do desígnio anunciado por Barthes, fomos assistindo, nos últimos (vamos dizer 15) anos, a uma comédia involuntária de autores que, aí onde a obra não chega, preferem enviar o corpo. Valorizam-se as feiras literárias aliadas a uma política de promoção de pacotes editoriais visando o sucesso de vendas do autor e sua obra. Por trás dessas ações, os agentes livreiros que legitimam o valor das escolhas feitas e animadamente oferecidas ao público leitor, em meio à publicidade e gestos mediáticos de gosto duvidoso.

No entanto, o público das feiras, dos festivais, é inconstante e facilmente seduzido pelo que explode nas redes sociais, comentado e motivado por uma máquina de marketing implacável. O público, esse substantivo indeterminado, deseja sempre novidades, conhecer não os textos, mas os autores que os criaram, ouvir suas confissões íntimas, saborear seus segredos de criação ou partilhar as ideias previsíveis que acalmam os sentidos.

Diante deste espectáculo de variedades, um tanto contrariados, perguntamos: de que modo, a instituição literária – que levou tantos séculos a conquistar a sua autonomia, que se gere por instâncias internas de legitimação – convive, hoje, com os mais aparatosos protocolos de celebração pública das obras?

Há já mais de um século, numa carta de 15 de Janeiro de 1879, dirigida a Guy de Maupassant, Flaubert parece já ter encontrado uma resposta, acabando a sua remessa com a seguinte sentença: “Les honneurs déshonorent ;/ Le titre dégrade ;/ La fonction abrutit./ Écrivez ça sur les murs.”³

“As honras desonram”: por detrás desta tensão de sentido, reside o peso de oposições tradicionais, entre romantismo e realismo, entre arte pura e arte “engagé”, entre o tempo controlado do Cronos e o tempo Aiôn, o tempo do acontecimento. A política da literatura anula este género de oposições da mesma maneira que a assim chamada “arte pela arte” suspendia as funções comunicativas da linguagem e as hierarquias analógicas do universo representativo. Trata-se, na verdade, do mesmo processo de emancipação que torna a literatura autónoma e que faz da sua expressão, não um “engajamento político” no sentido sartreano da expressão, mas uma “partilha do sensível”, para assim retomar o conceito de Jacques Rancière. O

³ Gustave Flaubert, *Correspondance*. Nouvelle ed. augmented. 1- serie., Paris, L. Conard, 1926-33, p. 185.

livro sobre o nada, de que estava a falar Flaubert, anuncia a democratização da arte e isso pode significar estarmos preparados para desistir de qualquer forma de mensagem.

A originalidade de uma obra, a sua consagração e os mecanismos políticos e disciplinares que impõem as regras de legitimação de uma literatura e da língua em que ela é produzida são questões que exigem um estudo aprofundado que não cabe aqui desenvolver. Assumindo a dificuldade inerente a todo exercício de reflexão sobre literatura e sem pretender instituir algum cânone ou hierarquia, perguntamo-nos: se um novo autor ou obra aparecerem, como daremos nós, leitores leigos ou profissionais, conta dessa singularidade?

A questão da novidade da obra de arte tem sido sempre um ponto sensível ao longo da história e foram precisos vários atentados à ordem da representação para que a ideia de novidade absoluta ganhe o seu território lícito. Mas se a questão que nos deveria interessar é saber como dar conta do novo numa obra literária, a preocupação com a novidade naquilo que seria a “poesia portuguesa de agora” parece ser outra. Novas são, já nem tanto as visões do mundo que as obras inventam, mas as figuras dos seus autores. Para cada novidade editorial, nova cara e, se possível, uma cara nova, isto é, um rosto jovem. E perguntamos o que seria de um Saramago, hoje, em dia? Como sabemos, Saramago (n. 1922), tem 55 anos quando começa a ser reconhecido como escritor, na sequência da publicação do seu romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), depois de uma primeira tentativa, mais ou menos frustrada, *Terra do pecado* (1947).

A velocidade da rotação dos livros nas livrarias (uma realidade exigida pela febre contínua do mercado) faz com que os meios enterrem constantemente os corpos com a mesma velocidade com que construíram as suas estátuas. Os novíssimos mal atingem os cumes da glória e já são imediatamente reduzidos a escombros.

O tempo verbal dos poetas de hoje seria, não o futuro simples, mas o futuro anterior. O futuro anterior refere-se a acções que irão acontecer no futuro, mas que descrevemos como já acabadas. Pois já sabemos, exigimos aos nossos poetas que venham todos *novíssimos* em folha, todos absolutamente originais, e, no entanto, todos nascem mortos.

Olhar de frente “a poesia de agora” e assim diagnosticar os sintomas da produção do presente ou do presente da sua produção é, certamente, um exercício pretensioso pois não podemos falar dela, analisá-la, denunciar os seus clichés, sem

uma presunção de inteligência, sem cairmos nos engenhos da ideologia, sem manifestarmos, em definitivo, a nossa dose de ignorância.

Os autores que responderam à nossa chamada buscaram responder a esse desafio e apresentaram modos de ler a poesia portuguesa ou africana recente ou não tão recente assim, promovendo encontros inesperados ou evidenciando desencontros provocativos.

Sergio Manuel Valadas das Neves, em *Fado canhoto: Herberto Helder e Carlos do Carmo em matéria de voz*, convoca as últimas produções do poeta e do cantor para uni-las nesta (i)materialidade que emana do corpo (escrita) e a ele retorna (audição) ou, como compreende o analista, “*Poemas canhotos e E ainda...* podem ser vistos como títulos afins, lembrando ainda a pertinência de uma poesia impertinente ou de um fado insurrecto, que contra a morte lutam e revivem.” Mariana Nascimento nos traz Alberto Pimenta em *A matéria do tempo poético*, valendo-se principalmente de um modo de ler partilhado com Silvina Rodrigues Lopes a respeito da resistência que a matéria da poesia provoca. A autora do artigo, ao escrever que “Os poemas de Alberto Pimenta pertencem a esta categoria de objectos que “minam secretamente a linguagem” (citando Lopes): é pela sua dispersão do sentido que se descobre um sentido que funciona deixando resíduos.”, enfrenta a reconfiguração do tempo promovida pela escrita do poeta, sempre disruptiva e em atrito com a linguagem para evidenciar de outra forma sua densidade. Já Renato Cândido da Silva e Orlando Luiz de Araújo tratam da novela-poema *Os velhos também querem viver*, de Gonçalo M. Tavares, discutindo seu dialogismo clássico ao retomar a reescritura da tragédia grega *Alceste* (c. 438 a. C), de Eurípides (c. 480-406 a. C), mas sobretudo o modo como se constitui a figura do narrador caracterizado pelos autores como um “narrador intruso” por interromper pela ironia os valores míticos e heróicos trazidos para o contexto da Guerra de Seravejo, na década de noventa do século passado.

A experiência do corpo na poética de José Tolentino Mendonça motiva Ana Claudia dos Santos a propor uma leitura que une o corpo-emoção com o corpo-poema. Ao analisar detidamente dois poemas do livro *Teoria da Fronteira* (2017), reflete sobre a experiência da linguagem e a experiência do corpo, numa poética produzida por um poeta que é também um religioso. Ao invés da esperada valorização espiritual, o poeta reafirma os sentidos do corpo para nossa ligação com o mundo e com o divino.

Do corpo feminino na poesia de Sónia Sultuane trata Joranaide Alves Ramos e Savio Roberto Fonseca de Freitas, observando “uma incorporação tão íntima entre o ser humano e a Natureza que, não raro, o corpo feminino é, também, terra, água, floresta, o Universo, alterando, em certa medida, as reproduções tradicionais requeridas pelas sociedades patriarcais, apesar de ainda baseadas no essencialismo.” Analisando a poética dessa autora moçambicana, os autores buscam defender a representação ecofeminista de sua escrita a partir da “ecosofia de Guattari” (2012, p. 8), que parte dos três registros ecológicos, “o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana”. A poética de Sónia Sultuane, manifestamente erótica, faz ver sua singularidade ao retomar o animismo presente na cultura africana para confrontar criticamente “as ligações antiecológicas patriarcais, coloniais e capitalistas, naturalizadas, que sustentam experiências desiguais e discriminatórias.”

No texto de Paulo Alberto da Silva Sales vamos ao encontro de uma outra poeta, portuguesa mas radicada nos Estados Unidos, Patrícia Lino. O autor estuda os modos contemporâneos de criação poética, ou seja, como “alguns poetas têm articulado diversas formas de transliterações poéticas por meio de montagens sonoras e musicais, bem como através de vídeos-poemas e de poemas-performances.”. Por isso, destaca livros dessa jovem poeta, cujos “objetos-livros” têm provocado debates sobre ideias de originalidade, montagem e apropriação na poesia portuguesa mais recente e questionado linguagens e valores fossilizados. Nos livros especificamente discutidos no artigo, Paulo Sales assinala que “o multilinguismo e o entrecruzamento de culturas de diferentes países marcam o caráter de um tipo de poesia globalizada, que é pensada para além das fronteiras”.

O dossiê se fecha, provisoriamente, como deve ser nesses modos de ler poesia, com o artigo de Ícaro Carvalho e Bianca Mayer, intitulado *Variações sobre a Saudade (2022): traços da dobra barroca enquanto ato de invenção*, no qual retorna o interesse pela escrita de Patrícia Lino, que, nesse livro *Variações sobre a Saudade (2022)*, “constrói, a partir de poemas sobre saudade escritos por poetas portugueses, trinta e nove variações visuais e audiovisuais.”. Analisam-se os modos como a poeta movimenta os códigos da saudade, retomando-os para deslocamento, ruptura e implosão, provocando o seu leitor de perspectiva contemporânea da arte a participar do jogo de repetição e diferença (Deleuze) ou de dobras infinitas por meio de “múltiplos formatos – som, imagem, movimento, instagram, twitter, facebook.”

O dossiê, portanto, permite pensar alguma poesia portuguesa ou feita em língua portuguesa na sua relação (im)pertinente com sua matéria e seu tempo, provocando modos de ler resistentes e disruptores em relação a linguagens já codificadas ou impostas.

Para além do Dossiê, a seção *Vária* reúne quatro artigos voltados para a narrativa. Em *A revolução dos bichos: alegoria em metaficção historiográfica*, suas autoras, Déborah Ulian Mendes e Aurora Gedra Ruiz Alvarez, retomam George Orwell no romance *A revolução dos bichos*, descrevendo seu processo alegórico e sua consequência no modo histórico de compreender tal obra. Já João Batista Pereira e Málini de Figueiredo Ferraz, em *Desventuras do feminino em A filha perdida, de Elena Ferrante*, discutem o conceito de “maternagem”, ou seja, “a representação das personas de mãe, mulher e filha no romance enseja entender o conceito de maternidade sob a permanente dicotomia mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.” Em *As evidências de ciúme e traição em “O Túnel”, de Ernesto Sábato*, Anderson de Carvalho Pereira, estuda essa narrativa do escritor argentino publicado em 1942, que “mistura amor, sexo, morte em um cenário típico da burguesia da Buenos Aires dos anos 1940 em que a centralidade da narrativa da perspectiva do homem narrador ganha fôlego e se desloca para o viés dos reveses da mudança de atitudes e comportamentos diante da figura feminina.” O articulista dedica-se a expor detalhadamente “o jogo de perspectivas” que provoca “um jogo de hipóteses a partir do narrador”.

Este número encerra com o artigo intitulado *Feminismo decolonial em Teresa Cárdenas e Miriam Alves*, de autoria de Flávia Andrea Rodrigues Benfatti. Ao estudar a escrita de duas escritoras negras latinas, uma de Cuba e outra do Brasil, buscar demonstrar como essas autoras “exemplificam um projeto decolonial ao apontarem um lado combativo dos preconceitos, valorizando sua origem e seus corpos negros.”

Esperamos, portanto, com esse Dossiê sobre poesia e esses artigos de *Vária*, estimular o leitor a olhar de frente a literatura contemporânea e a reencontrar outros tempos de escrita com a mesma vontade de questionamento e de insubmissão de leitura, pois não se trata de encontrar soluções por meio da criação literária mas de, por meio dela, não cessar de fazer perguntas (im)pertinentes.

Ida Alves
Universidade Federal Fluminense

Fado canhoto: Herberto Helder e Carlos do Carmo em matéria de voz

Sergio Manuel Valadas das Neves ¹
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

O presente ensaio procura fazer uma leitura do poema “Estes poemas que chegam” da obra póstuma de Herberto Helder *Poemas canhotos* (2015), na relação com o fado “Poemas canhotos” cantado por Carlos do Carmo, no seu álbum póstumo *E ainda...* (2021), que resgata o mesmo poema. Para tanto, são abordados os tópicos da morte e da autoria, reflectindo acerca da matéria da voz poética daquele que escreve e daquele que canta. Partindo da suspeita do que há de fado na obra de Helder, o ensaio observa ainda como a relação entre poesia e música, neste caso, circunscrita ao fado, pode abrir o sentido do poema e engendrar mais leitores-ouvintes. O estudo conclui que o poema em questão vertido em fado evoca uma sabedoria de iniciação à consciência da morte, cujo potencial criador gera a vida e a própria escrita do poema. O poema e o fado nascem da morte e devolvem a vida, não meramente física, aos seus autores.

Palavras-chave

Poemas canhotos. Fado. Herberto Helder. Carlos do Carmo.

Introdução

“Cantar, dizem, é um afastamento da morte. A voz suspende o passo da morte e em volta tudo se torna pegada da vida”

¹ Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - Patrimónios, Artes e Culturas - Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

O livro póstumo e o álbum póstumo. Existir depois da existência; continuar a habitar no mundo, nas vozes de outros. *Poemas Canhotos e E Ainda...* são criações últimas de Heberto Helder e Carlos do Carmo. Neste ensaio, pretendo focar-me num dos poemas da obra e que foi tornado fado pelo cantor. Mais concretamente, tentarei compreender que tipo de fado é este. Debruçando-me sobre o poema e a construção da interpretação musical, tentarei defender que a matéria da voz de Helder e de do Carmo incitam à continuação da criação poética, valorizando a força do poema, e transformam o este género de canção portuguesa, com origens afro-brasileiras, quer na sua forma harmónica e melódica quer no seu sentido.

Primeiramente, a leitura do poema incidirá sobre a dimensão da morte e a sombra da autoria, ou melhor, da voz da poesia. De um modo geral, quer a obra quer o álbum aparecem aos olhos do mundo assinados pelo signo da morte. Não tanto pela morte dos seus autores, mas mais por sentir que as duas criações artísticas fazem parte de um plano de vida; que é ele também um plano de morte. Como uma carta que é lida só depois da vida do seu autor; mais uma vez, depois da morte. Nesta secção, evidenciarei o apelo cantante da matéria poética de Heberto Helder, numa voz que não cessa de seduzir o leitor até à sua nublosa origem.

Num segundo momento, avanço para a união do poema com o fado. Este género que vive da poesia e da sua partilha intimista, transformando cada poema em destino individual e colectivo, faz do intérprete, cantor ou instrumentista, autor da criação, confundindo-se com o compositor, letrista ou poeta. O ouvinte também ele se apossa do fado, tornando-o como seu, na identificação com as emoções, sensações e experiências veiculadas. Um dos tópicos mais recorrentes no fado é a morte. A finitude da vida sempre necessitou de ser expurgada, confrontada, reflectida, enfim, partilhada. Neste sentido, questionarei neste ensaio como o fado recebe e lê o poema de Helder e como este devolve ao fado a capacidade de não se esgotar. Não passando por uma utilização gratuita da poesia, o fado reescreve o poema na criação de uma voz própria para este. Em última instância, observarei que a relação entre a música e a poesia divulga em diferentes públicos os diferentes criadores e suas obras.

Uma incessante voz

Desde já, começo por apresentar o poema completo, para mais facilmente sobre ele me debruçar:

Estes poemas que chegam

do meio da escuridão
de que ficamos incertos
se têm autor ou não
poemas às vezes perto
da nossa própria razão
que nos podem fazer ver
o dentro da nossa morte
as forças fora de nós
e a matéria da voz
fabricada no mais fundo
de outro silêncio do mundo
que serão eles senão
uma imensidão de voz
que vem na terra calada
do lado da solidão
estes poemas que avançam
no meio da escuridão
até não serem mais nada
que lápis papel e mão
e esta tremenda atenção
este nada
uma cegueira que apaga
a luz por trás de outra mão
tudo o que acende e me apaga
aluminação de mais nada
que a mão parada
aluminação então
de que esta mão me conduz
por descaminhos de luz
ao centro da escuridão
que é fácil a rima em ão
difícil é ver se a luz
rima ou não rima com a mão (HELDER, 2015, p. 42-43)

A morte tem habitado o espaço do poema em Helder como uma residente contínua – “falemos de casas, da morte” (2016, p. 11), como principia o poeta em *A colher na boca* –, embora ela seja mais confrontada desde *A morte sem mestre* até *Letra aberta*; um duelo em tempo real, considerando a consciência de uma consciência mais próxima de um fim. A permanência da morte num gesto de vida, que é a escrita, observa que a poesia de Helder se movimenta “entre o fim e o princípio da vida humana, entre o princípio e o fim do mundo, em sentido cósmico” (MARTELO, 2016, p. 76). A morte dá sentido à vida, mas também ao poema. É a morte que permite dar vida ao sentido do poema.

Quanto mais morte, mais recomeço. Ela é uma pulsão que faz a obra continuar, que “devolve à vida aquele que [...] antes tinha morrido. Um momento antes do poema ‘era a morte’. Ou, ainda: o poema é sempre ‘depois da morte’” (GUSMÃO, 2010, p. 386). Por isso, estes poemas que chegam fazem ver a morte porque sucedâneos e sucessores desta. Fazer ver a morte é fazer ver o poema-autor, o movimento de devir-escrita, em que “o poeta se sela hermeticamente no poema em que se escreve, dispersando-se, sendo aquilo que se torna” (LOPES, 2013, p. 10). O poeta torna-se no poema que faz ver a morte, numa espécie de psicopompo, de guia das almas no pós-vida, qual Hermes, que inicia o seu leitor nos mistérios do submundo. Se a morte só se mostra ao que está vivo, então, o poema tem necessariamente de ser uma matéria viva; uma voz, como mais adiante desenvolverei.

Olhar para dentro da nossa morte é olhar para todos os projectos do eu, para as metamorfoses, mas do lado de fora. O poema faz ver o poeta, que vai sendo escrito por ele, conjugando todas forças fora de nós. Estes poemas não só continuam a avançar pelo meio da escuridão, como ainda a mão que os escreve guia o poeta até ao seu centro; mais uma vez, um cicerone iniciático. De quem é esta mão? Esta é uma mão outra, canhota. O jogo feito entre apagões e clarões de luz procura esconder o rosto do autor e desviar a tremenda atenção, por meio da subterfúgica facilidade da rima em «ão», conduzindo ao nada autorial, ao vazio, reconduzindo à morte. Uma “dimensão lúdica, um jogo desencantado e nada jubilante [...] como se o poeta quisesse agora mostrar-se na imperfeição, destituído de toda a apoteose”, observa a crítica de António Guerreiro (2015).

Efectivamente, em *Poemas canhotos*, o poeta lembra que “houve um tempo em que tive uma/ ou duas artes poéticas,/ agora não tenho nada” (HELDER, 2015, p. 18-19). Contudo, se “o esvaziamento de um nome no mundo pode levar à sua hipertrofia na obra – que afinal devolve ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13), a redução dos poemas a lápis, papel e mão provocam esse mesmo excesso; o absoluto contido nos poemas – alumiação então. O poema é

revelação de si e não do seu autor. A incerteza da existência de um autor deve-se, pois, a essa escuridão e a essa solidão que faz o poema ser de quem o maneja: “o poema [...] de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar” (HELDER, 2001, p. 191), enquanto matéria viva.

Os poemas são a imensidão de voz que nasce da solidão. Feitos de “carnagem sonora” (HELDER, 2016, p. 341), Rosa Maria Martelo descobre-lhes a função de “dobra cantante da matéria geral, apenas possível em função da escrita” (2017, p. 748). A matéria da voz de Helder é imensa, profunda e silenciosa; e, por isso, grita. São os poemas aqueles que permitem ver a fabricação da matéria da voz. O poema “Estes poemas que chegam” revela “a experiência da matéria nos seus estádios últimos, de degradação e transmutação” (p. 754). A voz dos poemas nunca cessa; não pode nunca cessar. Estes “tão fortes eram que sobreviveram à língua morta” (HELDER, 2016, p. 694), como se atesta em *A morte sem mestre*. Aquilo que sobrevive à língua morta alcança, com efeito, a imortalidade, pois “já nenhum poder destrói o poema” (p. 27), garante em *A colher na boca*. É que o poema se faz “contra a carne e o tempo” (p. 27), tornando-se também carne e tempo. Esta metamorfose, na escrita última de Helder, acontece quando a matéria da sua voz é tanto “música arrebatada e quase intemporal” (FREITAS, 2013, p. 35) como “‘fala cantante’, mais rente à linguagem dita comum e ao mundo, num sentido histórico e já não exultantemente atemporal” (38). Vindo da “terra calada”, lugar que pode evocar a morte e o submundo, o poema traz consigo a sabedoria do que vence a própria morte, uma sabedoria xamânica.

A arte não é dominada pela morte, a arte domina-a, podendo invocá-la sem a ela sucumbir. E “quando o poema nomeia a morte, é o poema que dá tempo à morte, que lhe define o sentido e a oportunidade. No poema, deixa de ser a morte a definir o ser humano, é o poeta que define a morte” (EIRAS, 2021, p. 23). E estes poemas que nos chegam conseguem “fazer ver o dentro da nossa morte”, não apenas o dentro da morte do poeta ou do poema, mas o dentro da morte de cada um que pelo poema passa, lendo-o ou ouvindo-o. Seguindo ainda com Pedro Eiras, a morte do outro pode ser partilhável, na medida em que “a escrita é o lugar onde a experiência singular se multiplica, e se pode morrer e viver através de outros corpos e nomes e escritas” (p. 27). A multiplicação e projecção dessa experiência singular permitem que Helder comece por observar a incerteza da existência da autoria dos poemas. A morte transmite-se e a autoria anula-se, esconde-se ou dissipa-se, tal qual “uma cegueira que apaga/ a luz”; deixa de a ver, mas ela não deixa de existir. Os poemas, esses, avançam.

A versão do poema de Helder em fado reencontra o lado marginal do poeta. O fado que aparece em Lisboa nas primeiras décadas do século XIX, “declaradamente marginal,

instalado nas tabernas e nos bordéis e associado ao quotidiano de uma população em que prostitutas e marginais se entrecruzam com marinheiro e estivadores, operários fabris e artesãos” (NERY, 2012, p. 74), chama inequivocamente pelo punho canhoto de Helder. A sua biografia pode mostrar essa deambulação pelas margens. Porém, para quê a biografia, quando a própria obra já revela esse lado lunar – “a estrela voltaica queimando/ a minha obra/ [...] / a luz que se abre e se fecha/ na carne /lunar, implacável”, como em *O corpo o luxo a obra* (2016, p. 309); esse estar do avesso – “vejo [...] que me sustenho no âmbito do avesso ao exterior do uma arte que é interna”, como em *Servidões* (2016, p. 605). A voz de Helder caminha, assim, por esse desvio fadista, nascido na margem canhota da vida.

O fado contínuo

Contrariamente à obra de Herberto Helder, no repertório de Carlos do Carmo consta poucas vezes a presença da morte. Ela é uma figura especial no imaginário fadista do cantor, posto que usada com parcimónia. O percurso do fadista, apesar de “um recorte musical variado” (NERY, 2012, p. 45), fica assinalado por canções de índole política ou descritivas da vivência lisboeta. Neste último álbum, a morte, para do Carmo, torna-se luz, torna-se catalisadora de vida; algo bem distinto do pesadume fatalista com que aparece habitualmente no fado. O próprio título do álbum permite perceber a continuidade. E ainda há algo mais depois do fim; um infinito com as marcas do tempo, porém, sempre infinito. Assumidamente uma herança preparada durante três anos, como dá conta a entrevista incluída na edição do disco, *E ainda...* apenas contém inéditos, com apontamentos do fado tradicional, como é o caso do fado menor do Porto gravado no poema “Sombra” de Hélia Correia, ou de um fado de Joaquim Campos com um poema de José Saramago.

A dificuldade em musicar e cantar Herberto Helder, dentro do fado, reside nas questões métricas e rimáticas, mas não em matérias de voz. A poética de Helder impõe o canto porque “é preciso cantar como se alguém/ soubesse cantar” (2009, p. 79); exige-o em *Ofício cantante*. Não haveria um fado tradicional que pudesse suportar a liberdade do verso que não se quer preso; a não ser quando se quer. “Estes poemas que chegam” não é feito em quadras, quintilhas, sextilhas, decassílabos ou alexandrinos, o necessário para se encaixar na estrutura harmónica do fado tradicional; nem tampouco possui o poema uma música vinculada a ele de raiz com a abertura para um refrão para se tornar um fado canção.

Assim, para tal matéria poética, a música teve de ser inventada, as musas tiveram novamente de intervir. Criado pelo maestro António Victorino d’Almeida, o fado dos “Poemas

canhotos” questiona a definição do próprio género musical, abrindo ainda mais a possibilidade do sentido do poema. Leitor de Helder, Carlos do Carmo espera livro após livro até encontrar o deslize fadista do poeta – o “desvio”, como nota o fadista na mesma entrevista. Todavia, a composição de Victorino d’Almeida não deixa de pressentir a atmosfera e algumas sonoridades do fado Menor, a base do fado tradicional, juntamente com o fado Corrido e o Mouraria, conferindo-lhe um carácter nostálgico, melancólico, solene e dramático.

Um poema derradeiramente canhoto tornado fado. O tapete harmónico criado por Victorino d’Almeida persegue a voz que canta, que persegue a mão que escreve, e que, por sua vez, persegue o poema. O jogo de perseguição é ele um jogo de criação e apanágio do fado. Os instrumentos que perseguem a respiração da voz; esta que tenta perseguir o seu próprio batimento; este que persegue as emoções; estas que perseguem as palavras. O público persegue tudo. Quando se pergunta de quem é determinado fado, o silêncio – a bem dizer, a morte – é a resposta.

O fado obedece a vários autores: ele é do compositor que o criou musicalmente; é do primeiro poeta que escreveu para ele; é dos poetas seguintes que para ele continuam a escrever; é do intérprete, pela voz do qual aquele fado ficou mais conhecido. Por fim, torna-se de quem o sabe escutar e de quem sente em cada palavra ou acorde que aquele fado poderia ter sido criado por si, pois o fado é (como) o poema; este é “o modo como tocamos no tempo, como o fazemos nosso, como o retiramos à medida certa e o reinventamos na sua desmesura, outro nome para o desejo” (EIRAS, 2021, p. 23). Tal como não sabemos se esses poemas que nos chegam têm autor ou não – ou quem é o seu autor –, o fado revive essa interrogação sempre que é tocado e escutado. Assim, o mesmo fado morre e renasce em cada voz, reescreve-se e reencontra-se.

O fado que em si conserva a ideia de um destino inescapável é o mesmo que se revolta contra isso e consegue superar a ordem natural da vida traçada, enredando os fios das moiras. É por meio de um fado que se reinventa a si mesmo, seja com novos poemas nos mesmos acordes tradicionais, seja com novas sonoridades, que há a luta contra um determinismo; uma luta muito cara à poesia, que da inevitável linguagem se excede e finge uma outra, oferecendo ao real o antídoto ilusionista. O fado “Poemas canhotos” representa uma reescrita do género musical fado, ou, ainda, uma reescrita do destino do fado.

Legando este fado canhoto, Carlos do Carmo permite que o fado não seja determinista na sua composição, que haja sempre mais novos fados no fado. Essa reinvenção já existia, sobretudo com Amália Rodrigues, na criação de novas sonoridades, em parceria com o compositor Alain Oulman. Contudo, para o avançar do século XXI, o repertório de Amália já

se torna fado; tradicional ou quase. Numa fase de quase nenhuma produção original, entre as décadas de 1970 e 1980, do Carmo expandiu sobremaneira o seu repertório, não parando de apresentar novas letras e harmonias. Não sendo ele o único a tratar desse novo fado, era talvez o mais antigo fadista vivo a reinventar, reforçando esse desejo para as gerações presentes e futuras, aquando da criação do seu assumido último álbum.

Em matéria de voz, Carlos do Carmo contribui para a incerteza do autor. “Estes poemas que chegam” chegam pelas vozes de Helder e de do Carmo; seja de quem for a mão e seja qual for a rima. A poesia daquele e o fado deste são marcados por uma contínua reescrita, excluindo e fundindo; abrandando e acelerando. No fado “Poemas canhotos”, por ênfase ou por estilo – em última instância, por força de criação –, o fadista sublinha vocalmente palavras como «razão», «matéria», «imensidão», «nada», «apaga», «mão parada», «rima em ão», «luz»; seja em altura ou intensidade do som, seja em articulação ou suspensão da palavra.

Mais do que necessidade compositiva, pois não há essa urgência no fado que vive com a suspensão e da improvisação do intérprete, a voz de do Carmo encontra a de Helder e, pegando no mesmo lápis e no mesmo papel, encontra a “luz por trás de outra mão”, ou, ainda, a “luz inteligente sobre o mundo/ [...] entre visto e emendado e reescrito” (HELDER, 2016, p. 561), como em *A faca não corta o fogo*. Porém, esse gesto é menos apropriação do intérprete e mais impulso por parte do próprio poema – é ele quem domina a morte –; que “«cresce» sem que ninguém o faça crescer, «faz-se» sem que ninguém o faça fazer-se” (RUBIM, 2003, p. 128). Ser o poema que se escreve e reescreve a si mesmo é igualmente vê-lo chegar da escuridão, ser uma imensidão de voz e acontecer da solidão. O leitor Carlos do Carmo lê as palavras realçadas com a sua própria expressão, recebendo o poema com a sua voz, com a sua mão.

Em *A faca não corta o fogo*, Herberto Helder constata que “não sinto o ritmo,/ estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,/ ninguém me toca,/ não toco” (2016, p. 555). Esse desalinho e essa exclusão-reclusão marca o descompasso entre poeta e mundo, entre o “tudo o que acende e me apaga”. É talvez nessa separação e ausência de toque que Carlos do Carmo consegue apanhar “Estes poemas que chegam”. O fadista que assumia o cansaço do tempo em voz e pulsação, abrandando tanto que alcança a “rima em ão” do poeta, como se alcançasse algum começo, algum nascimento facultado pela simplicidade do canto em «ã». Assim, Helder é tocado, o ritmo volta a ser sentido e do Carmo recupera o fôlego.

O fado por estes tempos já está longe de cantar os seus “códigos de verossimilhança”, para usar um termo de Eduardo Prado Coelho a propósito da leitura da obra de Helder (2010, p. 17). Ainda que tradicionalmente se continue a cantar vários temas que sublinham o real quotidiano com tamanha precisão, o fado foi abandonando esses tópicos e

modos de expressão, passando a olhar mais quer para a psique, quer para si mesmo. Reflectindo sobre o que é isto de ser fado, questionando o que não é fado, a alma humana passou a ser escrutinada em profundidade e o fado passou a cantar metáforas. O fado dos “Poemas canhotos” está longe de ser um fado antigo de faca e alguidar; e talvez também não consiga tocar em qualquer um que o oiça. A sua melodia não ficará tradicional, não será certamente cantado pelas casas de fado em formas de lamento ou protesto. Talvez não seja realmente nunca mais tocado, tornando-se também ele “separado, inexpugnável, incógnito”.

Apesar dessa previsão fatalista, tão ao gosto fadista, mas não ao gosto de Carlos do Carmo, “Estes poemas que chegam” pode contribuir muito para se reflectir sobre o fado em si mesmo, que canta esses poemas “perto da nossa própria razão”, revelando a morte por dentro, as forças por fora, em suma, toda a matéria da voz. O fado canta desde sempre essa matéria que é fabricada num “outro silêncio do mundo”, seja pela tradição de dar voz a escravos, abusados, pobres e marginais, seja ainda por arrancar o desabafo, o segredo, o oculto de cada um. É ele também um género psicopompo, um som iniciático que arrebatava a vida da morte. “Estes poemas que chegam” releva o fado enquanto “ofício de viver, o ofício de arrancar à morte a vida” (LOPES, 2003, p. 29). O fado canta o fadista e “o poema escreve o poeta” (HELDER, 2016, p. 512), como se sintetiza em *Do mundo*; o que seria ainda resgatar Maurice Blanchot: “o poeta nasce pelo poema que ele cria” (1997, p. 101). O fadista é-o depois de ter sido fado, da mesma forma que o poema é depois de ter sido morte, como há pouco citei.

A citação epigráfica deste ensaio, que é dita por do Carmo na faixa instrumental final, assume que o canto domina o compasso da morte; do mesmo modo que a poesia o faz. Sabendo da impossibilidade de vencer a batalha contra a morte, o poeta e o fadista usam a única arma que, não os salvando, os «redive». No fundo, “tudo significa morte: os caminhos dela, as ocultações e revelações, a sua força destrutiva, criativa, transformadora” (HELDER, 2015, p. 40), ensina em *Photomaton & vox*. O fado que se compromete a cantar com intensidade todas as nuances da vida, apreende e repete a morte até à exaustão. De tal forma o faz, que passamos a viver por antecipação o derradeiro final, aceitando e percebendo todo o potencial de vida que a morte poeticamente traz. A dificuldade de cantar Herberto Helder, principalmente nos modelos do fado, exige a reescrita do fado para receber a sua poesia, cuja “lírica encantatória [...] é entretanto uma voz eminentemente escrita” (GUSMÃO, 2010, p. 351). Em matéria de voz, “Estes poemas que chegam” atinge aquele “grão de voz” que Roland Barthes observa como sendo uma “postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música” (1990, p. 238), ao ser encontrada a música do poema, o seu potencial sonoro.

Em jeito de possível conclusão, tanto *Poemas Canhotos* como *E ainda...* garantem a incompletude, assumem que nada está definitivamente fixado e concluído, que há lugar para refazer e reorganizar o que se pensava estar completo, até ao ponto do silêncio, “da mão parada”, do nada, da morte: “para acabar mais depressa no escuro/ escrevo rescrevo/ e enfim reluzo e desmorro” (HELDER 2016, p. 682), confessa em *Servidões*; ou mesmo em *Poemas canhotos*: “só a música que me embebeda,/ mas quero ir mais depressa” (2015, p. 16). A velocidade na escuridão é a mesma; o título *Poemas canhotos*, embora revele um outro lado, com outras interrogações e poéticas, não deixa de ser uma matéria em chamas, que quer o canto enquanto ar para tudo incendiar.

“Estes poemas que chegam” faz do autor um leitor atento à mão que o conduz e do leitor um autor silencioso e solitário a fabricar uma voz pronta a cantar. O fado “Poemas canhotos” encontra o fadista a cantar a escuridão de algo para o qual ainda não havia partitura e traz o ouvinte a escutar o centro dessa escuridão, que é ela também origem marginal do fado. Essa sabedoria xamânica que leva a ir buscar à “terra calada” da morte a música de Orfeu para dar matéria vocal ao poema. A dimensão lúdica e desencantada anteriormente mencionada, no poema de Helder, faz também ela parte de uma identidade fadista, lucidamente desencantada. A consciência do imperfeito cruzada com a rima fácil; a imagem diminuída do eu, canhota e desajustada; a angústia do impossível poema contínuo; todas estes tópicos que o poema pode suscitar estão vincados no fado e são desenvolvidas pela voz de Carlos do Carmo, escolhendo este poema como um dos fados-destinos do seu último álbum.

Poemas canhotos e *E ainda...* podem ser vistos como títulos afins, lembrando ainda a pertinência de uma poesia impertinente ou de um fado insurrecto, que contra a morte lutam e revivem. Criar um fado com uma letra que não expõe a vivência pessoal de um sentimento exagerado ou cru, é criar abertura para concluir que este género musical apenas exige a verdade, melhor dizendo, exige poemas perto “da nossa própria razão”. Desta forma, o fado já não pode ser somente sintetizado como a expressão de sentimentos de um povo, mas também como um espaço de reflexão sobre a própria escrita poética, neste caso, portuguesa. O desvio de Carlos do Carmo e o canhotismo de Herberto Helder provocam em matéria de voz uma poética de êxtase e melancolia que faz o leitor do poeta ler o fadista e o ouvinte do fadista ouvir o poeta.

Referências

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CARMO, C. **E ainda...** Lisboa: Universal Music Portugal, 2021.
- COELHO, E. P. **A poesia ensina a cair**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- EIRAS, P. A morte e o poema (breves notas, ecos). In: MARQUES, E.; VELASCO F. (Org.). **Um dia destes tenho o dia inteiro para morrer**. A finitude nas artes. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2021. p. 21-27.
- FREITAS, M. Baixa biografia. **Cão Celeste**, nº 4, p. 35-42, 2013.
- GUERREIRO, A. Os poemas descontínuos. **Público**, 22 de Maio de 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/05/22/culturaipilon/noticia/os-poemas-descontínuos-1696289>. Acesso em: 7 Fev. 2022.
- GUSMÃO, M. **Tatuagem & Palimpsesto**. Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HELDER, H. Herberto Helder: entrevista [1990]. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 190-197, 2º semestre de 2001.
- HELDER, H. **Ofício cantante**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- HELDER, H. **Photomaton & vox**. Porto: Porto Editora, 2015.
- HELDER, H. **Poemas canhotos**. Porto: Porto Editora, 2015.
- HELDER, H. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016.
- LOPES, S. R. **A inocência do devir**. Ensaio a partir de Herberto Helder. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MARTELO, R. M. **Os nomes da obra**: Herberto Helder ou O poema contínuo. Lisboa: DOCUMENTA, 2016.
- MARTELO, R. M. Herberto Helder. In: RODRIGUES, E.; SOUSA, R. (Org.). **A dinâmica dos olhares**. Cem anos de literatura e cultura em Portugal. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.
- NERY, R. V. **Para uma história do fado**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.
- RUBIM, G. **Arte de sublinhar**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

LEFT-HANDED FADO: HERBERTO HELDER AND CARLOS DO CARMOS IN MATTERS OF VOICE

Abstract

The present essay seeks to read the poem “Estes poemas que chega,” from the posthumous work of Herberto Helder *Poemas canhotos* (2015), in relation to the fado “Poemas canhotos” sung by Carlos do Carmo, in his posthumous album *E ainda...* (2021), which rescues the same poem. For this purpose, the topics of death and authorship are addressed, reflecting on the matter of the poetic voice of the one who writes and the one who sings. Starting from the intuition of what fado there is in Helder’s work, the essay also observes how the relationship between poetry and music, in this case, limited to fado, can open the meaning of the poem and engender more readers-listeners. The study concludes that the poem in question, turned into fado, evokes a wisdom of initiation to the awareness of death, whose creative potential generates life and the poem’s writing itself. The poem and fado itself are born from death and give life back, not merely physical, to their authors.

Keywords

Poemas canhotos. Fado. Herberto Helder. Carlos do Carmo.

Recebido em: 13/02/2022
Aprovado em: 26/06/2022

A matéria do tempo poético: memória e resistência na poesia de Alberto

Pimenta

Mariana Nascimento¹

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

A relação entre memória e poesia, no pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, alia-se a uma ideia da poesia enquanto estrutura de resistência à simplificação e redução do mundo. Esta relação implica um processo de rememoração activa que faz do poema um resíduo actuante da realidade: que o transforma num vestígio capaz de *rematerializar* o mundo, capaz de lhe devolver a sua densidade. Assim, aproximando a concepção da poesia preconizada por Silvina Rodrigues Lopes e os escritos de Tim Ingold e Baudrillard sobre a realidade material, procuramos compreender em que moldes os poemas de Alberto Pimenta reconfiguram a relação que o observador/leitor estabelece com o tempo, explorando os elos entre palavra e matéria em dois poemas de *Nove fabulo, o mea vox, De novo falo, a meia voz*. A incorporação e valorização de uma tendência *imperfeita* na poesia de Pimenta coaduna-se com a estrutura problematizante dos poemas, construídos a partir da proposição de um enigma irresolúvel, perseguindo uma poética de resistência.

Palavras-chave

Alberto Pimenta. Materialidade. Memória. Resíduo. Poesia.

¹ Integra o grupo de investigação Literatura, Filosofia e Artes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, coordenado pela Professora Golgona Anghel. Concluiu o mestrado em Estética e Estudos Artísticos, em 2022, com a dissertação *O resíduo como resistência da matéria: a rematerialização do mundo através da poesia e da fotografia* (FCSH). É licenciada em Artes e Humanidades pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Memória: resíduo do acontecimento

“todo o real é residual,
e tudo o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal”

(Jean Baudrillard)

Para começar, parto da obra *Fantasmata da Minha Vida: escritos sobre hantologia, depressão e futuros perdidos*, de Mark Fisher, em que o autor começa por contar o último episódio da série televisiva *Sapphire and Steel*. Neste episódio, os dois protagonistas ficam presos num lugar atemporal: o tempo para num espaço onde marcas anacrónicas de um passado recente disputam o presente. O anacronismo da estação de serviço, onde Sapphire e Steel ficam prisioneiros, tem um valor metafórico para Fisher: exprime a relação que a cultura do século XXI estabelece com o tempo.

A cultura do século XXI é marcada pelo mesmo anacronismo e pela mesma inércia que atormentaram Sapphire e Steel na sua derradeira aventura. Porém, essa estase foi enterrada, soterrada sob um frenesi superficial de «novidade», de movimento perpétuo. A «baralhação do tempo», a montagem de épocas anteriores, deixou de ser digna de comentário; é tão predominante hoje em dia que já ninguém repara nela sequer. (FISHER, 2021, p. 33)

O modo como nos apropriamos do passado e do futuro, hoje em dia, manifesta efectivamente alguns dos parâmetros que determinam o mundo de Sapphire e Steel. A repetição das fórmulas modernas no espaço artístico, a par da dissolução de uma possibilidade de futuro no imaginário colectivo, funciona como sintoma, confirmação e generalização de um quadro ideológico determinado pela cultura realista-capitalista.

Se a época em que vivemos é marcada por uma concepção de real serializada – uma repetição constante das mesmas formas, produzida através da multiplicação de esquemas comunicacionais, multiplicação essa sustentada por uma cultura massificada e simplificada – procuro um conjunto de caminhos que possam reconfigurar esta concepção.

A relação que um poema estabelece com a memória alicerça-se sobretudo num processo de rememoração activa, produzindo uma relação diferente com o tempo. A relação entre poema e mundo é a da criação de uma recordação; não a recordação de um momento ou acontecimento concreto, mas a criação de um vestígio da realidade, de uma aparição, de um fantasma. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes,

Que a memória se desencadeia pela recordação, isso só vem reforçar a ideia de uma divisão original: a recordação é no poema o vestígio do acontecimento. Mas um

vestígio de uma ordem diferente da cinza como vestígio do fogo, um vestígio que é potência ritmizante, é o modo da *aparição*, aquele em que consiste a *forma*. O sentido, infinito e em potência na faculdade da memória, actualiza-se quando se interrompe, quando é posto-em-suspensão pelo sentir, e é nessa qualidade de suspensão que se dá. (LOPES, 2003, p. 62)

Este vestígio aparece como a evocação de uma parte da realidade, sempre incompleta, mas actuante. O poema evoca a recordação como um modo de ação. O «vestígio que é potência ritmizante», que Silvina Rodrigues Lopes identifica, significa que a memória posta em ação pelo poema é uma memória actuante, que se transforma sempre em presente.

Quando Baudrillard discorre sobre a dissolução de qualquer forma de referencialidade, afirmando o esboroamento da realidade (trocada por um conjunto de simulacros planos, sem atrito), opõe este sentimento de hiper-realidade e virtualidade do mundo a um conjunto de objectos representativos que mantém um potencial diferenciador: um poder poético-imagético de rematerialização da realidade.

Antes de mais, é necessário clarificar o que se entende por materialidade: Tim Ingold, num ensaio chamado «Materials against materiality», crítica um discurso sobre a materialidade do mundo que não tome em consideração as características concretas dos materiais. Numa passagem particularmente interessante, Ingold reflecte sobre o desaparecimento conceptual dos materiais dentro dos objectos humanamente produzidos:

Neste momento os materiais parecem desvanecer-se, engolidos pelos próprios objectos a que deram origem. Por isso é que comumente descrevemos materiais como ‘crus’ mas nunca como ‘cozinhados’ já que desde que foram congelados em objectos os materiais desapareceram. Assim sendo, são os próprios objectos que capturam a nossa atenção, e não mais os materiais de que eles são feitos. É como se o nosso envolvimento material só começasse quando o estuque estivesse já compactado na casa ou a tinta já estivesse seca na página. Vemos o edifício, mas não o gesso das suas paredes, as palavras e não a tinta com que foram escritas. Na realidade, claro, os materiais ainda estão lá e continuam a reagir e misturar-se como sempre fizeram, ameaçando sempre com a dissolução ou mesmo «desmaterialização» das coisas que compõem. (INGOLD, 2011, p. 26)²

Os materiais, ao serem condensados em objectos, são percebidos como coisas estanques, imóveis e sólidas. Percebemos os objectos, escamoteando o carácter

² «At this point materials appear to vanish, swallowed up by the very objects to which they have given birth. That is why we commonly describe materials as ‘raw’ but never ‘cooked’ for by the time they have congealed into objects they have already disappeared. Thenceforth it is the objects themselves that capture our attention, no longer the materials of which they are made. It is as though our material involvement begins only when the stucco has already hardened on the house front or the ink already dried on the page. We see the building and not the plaster of its walls, the words and not the ink with which they were written. In reality, of course, the materials are still there and continue to mingle and react as they have always done, forever threatening the things they compromise with dissolution or even «dematerialization».

transformador, relacional e vibrante dos materiais que os constituem. Ademais, estes objectos, que escondem (e até oprimem) os materiais de que são feitos, partilham uma característica: são acabados (perfeitos, diz Baudrillard), unos, habitualmente funcionais: sem nada de residual, excedente.

Da mesma forma que congelamos em objectos os materiais que os constituem, reduzimos ao seu funcionalismo os materiais que nos rodeiam, mas também os textos, as palavras, transformando-os segundo uma lógica de domínio. Os resíduos são materiais libertados, que escapam a esta lógica de domínio: o resíduo é parte de uma resistência à solidificação das coisas nas suas simplificações e funciona rematerializando. Mas, para descobrirmos os resíduos, precisamos de transformar o modo como lemos e vemos as imagens, deslocá-las dos seus lugares habituais e estabelecer outras relações entre elas.

Ora, lendo Tim Ingold lado a lado com *Literatura Defesa do Atrito*, de Silvina Rodrigues Lopes, sobrevém um ponto em comum: uma filosofia de resistência à tendência simplificadora, redutora e generalizante, que a redução da vida à esfera do económico e social produz, pela simplificação das formas artísticas, das relações sociais e dos materiais que produzem o mundo. O resíduo revela a matéria, recusando-se ao controlo conceitualizante do humano e tornando a matéria evidente; permite também à matéria resistir: complexificando os moldes de apropriação do mundo que temos ao nosso dispor, adensando a nossa relação com o que nos rodeia.

Esta densificação das relações produz-se através de um excesso. Excesso não significa aqui a produção ilimitada de repetições do mesmo esquema, mas a criação de um processo de diferenciação infinita, capaz de acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”. Assim, expandir-se-iam todas as possibilidades de relação que a abertura ao excesso permite. O excesso será um resíduo capaz de causar atrito entre a poesia e os processos de multiplicação de equivalências que povoam a modernidade.

Este acolhimento do exterior produz uma dimensão fantasmagórica da poesia, não como substituto do real, nem sua fantasia, mas como outra coisa: que produz lugares outros, acontecimentos outros, mas que ocupa um mesmo espaço, que modifica esse espaço, e o transgride. Mais do que uma interpretação do mundo, através do resíduo, os poemas configuram-se como métodos de reposição de enigmas, capazes de tornar a realidade mais densa, compreendê-la na sua complexidade.

A lógica da comunicação, que tende a dominar a nossa época, concretiza uma muito antiga aspiração ontoteológica à transparência. Visando a perfeição absoluta, a

aspiração à universalidade visa a ultrapassagem de todo o conflito e divisão, de toda a negatividade. Em nome da verdade e do exercício de uma racionalidade sem falha, elimina-se qualquer resistência ao conhecimento apropriante, através do qual o presente e o futuro, o real e o virtual, o bem e o mal, o eu e o outro, se indiferenciam. (LOPES, 1996, p. 10)

A recusa de uma concepção dos objectos como espelhos congelados de si mesmos convoca, de novo, o prefácio de Silvina Rodrigues Lopes ao livro *O Crime Perfeito* de Jean Baudrillard, onde leio as seguintes notas sobre a perfeição, o acabamento e o congelamento da matéria em objectos fixos:

A perfeição elimina o acontecimento é esse o seu crime, o de desencadear a reprodução, a obediência a uma necessidade. Como é óbvio, não se trata de um crime assinalável, apenas os seus efeitos o são. Baudrillard mostra neste livro como a exigência de cada vez maior fidelidade, ou a vontade do hiper-real dá lugar à conversão de objectos e fenómenos em cópias de si mesmos. Mas embora a ideia de que estamos numa época dominada pela reprodução seja hoje largamente aceite, raramente se coloca a hipótese de a perturbação desse destino corresponder à impossibilidade de perfeição. (LOPES, 1996, p. 9-10)

Assim, a impossibilidade de perfeição pode constituir-se como uma escapatória ao domínio da realidade pela reprodução, pela transformação dos objectos e acontecimentos em «cópias de si mesmos». Talvez seja possível extrapolar das palavras de Silvina Rodrigues Lopes a potencialidade do resíduo como elemento (re) configurador do acontecimento, como uma alternativa à perfeição, nos termos de Baudrillard.

Silvina Rodrigues Lopes toma a poesia como possibilidade de resistência à consolidação de uma “ordem que seja o lugar comum a todas as coisas”, valoriza, precisamente, esta concepção do poema como estrutura de resistência:

Talvez nada exista imune ao preço, à economia como força de apropriação que demarca o círculo do comum como círculo retirado à estranheza do desconhecido. Mas há, como diz Foucault, no prefácio a *As Palavras e as Coisas*, aquilo que mina secretamente a linguagem, as heterotopias que desencadeiam uma dispersão infinita do sentido e impedem a consolidação de uma ordem que seja o lugar comum a todas as coisas. Por não ter lugar no lugar comum, mas instaurar o lugar, a poesia participa de um movimento semelhante àquele. A sua condição é errância. (LOPES, 2003, p. 95)

Os poemas de Alberto Pimenta pertencem a esta categoria de objectos que “minam secretamente a linguagem”: é pela sua dispersão do sentido que se descobre um sentido que funciona deixando resíduos.

No poema “Percebo”, Alberto Pimenta reconhece o poder da memória para a resistência e a existência em relação. Leia-se o excerto:

É isso que se diz

revelar ocultando...
ou é cultivar ocultando,
como os espargos?
(PIMENTA, 2016, p. 14)

A memória instaura-se como instância visual, sob a forma do binómio revelar/ocultar. A relação entre visão e ilusão estabelece um ponto de contacto entre subjectividade e matéria, passado e presente, que permite gerar excessos e ilusões. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes,

Por contraposição à perspectiva sacralizante expressa por Heidegger, importa pensar o excesso de memória como inapropriável, fora de qualquer vínculo a uma missão ou efeito. Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que se transcendem, que abrem corredores para as emoções (...). (LOPES, 2003, p. 74)

O estatuto de real com que o poema lida é ambíguo, bem como o seu posicionamento face aos materiais: quer-se revelar ou ocultar? O poema de Alberto Pimenta problematiza a falsificação, discutindo enigmaticamente um programa de representação que se desdobra em possibilidades mutuamente exclusivas: “revelar ocultando” ou “cultivar ocultando”. Em ambas as propostas, a ocultação é sempre método inevitável que ora se *revela*, ora se *cultiva*, nas múltiplas valências que cada um dos termos pode assumir.

Os *espargos* do poema, ao serem ocultados, revertem a ideia de visibilidade como fenómeno revelador da matéria, possibilitando a ocultação como forma de transfigurar o ângulo pelo qual pensamos a poesia. Tim Ingold, numa passagem do ensaio «Materials against materiality», escreve sobre o modo como perspectivariamos a realidade se vivêssemos numa sociedade com valências parecidas com a nossa, mas que não fosse constituída por homens, mas por toupeiras. Leiamos:

Imagina que eras um animal escavador, como uma toupeira. O teu mundo seria feito de corredores e câmaras em vez de artefactos e monumentos. Seria um mundo de compartimentos cujas superfícies circundariam o médium em vez de objectos desligados cujas superfícies são circundadas por eles. Pergunto-me se caso as toupeiras fossem dotadas de imaginações tão criativas quanto as humanas, seria possível terem uma cultura material. Toupeiras treinadas antropologicamente, com uma inclinação filosófica, insistiriam, sem dúvida, que a materialidade do mundo não é culturalmente construída mas sim culturalmente escavada isto, é claro, não no sentido arqueológico de recuperar antigos objectos sólidos, separados desde que foram enterrados na substância da terra, mas no sentido de que a forma das coisas é oca a partir de dentro do que impressa a partir de fora. Aos seus olhos, se elas pudessem ver, tudo o que é material consistiria para lá das coisas da cultura, no lado

distante da suas superfície viradas para dentro. Apesar destas coisas só poderem estar fenomenalmente presentes na cultura das toupeiras como ausência material não como objectos concretos mas como volumes de espaço vazio externamente encerrados. A própria ideia de cultura material será uma contradição de termos. (INGOLD, 2001, p. 23)³

Ocultar ou revelar, num mundo social organizado por espaços vazios circundados por superfícies, tornam-se conceitos inoperantes. O conhecimento não se constrói pela categorização dos objectos em planos facilmente organizáveis, mas pela observação das interações entre complexas redes enigmáticas de sentido que se impõem resistindo, precisamente, à simplificação e ao aplanamento da realidade. O sentido não é qualquer coisa que se desvela, mas um enigma irresolúvel que tentamos configurar de formas várias e que conjuga tipos diversos de conhecimento.

Penso, por exemplo, em “Misterioso”, de Alberto Pimenta, um poema que não se consegue concretizar, sempre interrompido por outras vozes, sempre permeável ao resíduo, que o contamina e o invade, e onde a própria construção morfológica se coaduna com a contaminação literal que o poema expressa (um ovo contaminado por formigas). Leia-se o excerto:

Pegou, a tua amiga
no ovo atrasado
encostou-o ao ouvido
e pareceu-lhe
que vinha lá de dentro
uma espécie de marulhar
como nos búzios.
(...)
Ela, a tua amiga, não se deve

³ Imagine you were a burrowing animal like a mole. Your world would consist of corridors and chambers rather than artefacts and monuments. It would be a world of enclosures whose surfaces surround the medium instead of detached objects whose surfaces are surrounded by it (Gibson 1979: 34). I wonder whether, if moles were endowed with imaginations as creative as those of humans, they could have a material culture. Anthropologically trained moles, of a philosophical bent, would doubtless insist that the materiality of the world is not culturally constructed but culturally excavated – not, of course, in the archaeological sense of recovering erstwhile detached, solid objects that have since become buried in the substance of the earth, but in the sense that the forms of things are hollowed out from within rather than impressed from without. In their eyes (if they could see) all that is material would reside beyond the objects of culture, on the far side of their inward-facing surfaces. Thus these objects could be phenomenally present in mole-culture only as material absence – not as concrete entities but as externally bounded volumes of empty space. The very idea of material culture would then be a contradiction in terms.

ter lembrado,
Senão tinha ficado a ouvir,
e a ouvir, e a ouvir,
mas decidida, começou a tentar abrir o ovo;
depois de três ou quatro tentativas,
estalou, e logo fendeu e abriu.
Parece que deixou cair tudo das mãos,
aterrada,
o pinto estava negro
coberto dum enxamear de formigas.

Caiu
ou deixou-se ela cair,
não percebeste bem, de joelhos,
não virada para o céu
mas para a terra.
Parece
que ficou algum tempo
em estado de choque, e foi dali com vontade de vomitar;
passou o dia
sem poder comer.

– Ou é o progresso
ou é a intervenção do homem,
que é o mesmo,
que destrói a esperança
da perfeição, não é?

Mas qual perfeição?...
isso é invenção da nossa
mente,
que mente, mente, mente...
(PIMENTA, 2016, p. 17-22)

Este poema começa com um recomeço: “Contaste, / que a pessoa que te contou, / creio que foi ainda em Abril, / uma velha amiga de infância / mais velha do que tu, / decidi recomeçar a história.” (PIMENTA, 2016, p. 17). Recomeçar a história significa também misturar tempos: entrosar tempos de registo, multiplicar as vozes que contam, cruzar o tempo efectivo do acontecimento, o da sua rememoração no poema e o da sua leitura (por nós). Permite-se a abertura do poema a uma interpenetrabilidade de sujeitos diversos, a criação de uma comunidade que partilha um conjunto de palavras.

Há um conjunto de intromissões de diferentes vozes no poema, e de elementos em meios que lhes são estranhos, na verdade instaura-se um duplo da voz narrativa que interpela, responde ou mesmo paira sobre o texto como um seu fantasma. Mas esse duplo não é o único elemento fantasmático no poema, a duplicidade espectral também se verifica na repetição de contadores da história referidos no poema. Talvez este movimento seja inverso ao do espelho: em vez de cópias iguais do mesmo objecto, temos um objecto que não pode deixar de ser compósito, que se desdobra em diferenças.

No poema, a estrofe que apresenta um tipo de letra menor, e que se encontra ligeiramente afastada para a esquerda, introduz outra voz que interrompe a voz principal do poema e produz um desvio de sentido – cria uma disrupção, uma linha de fuga. A ideia de perfeição, que esta voz enuncia, é desmentida pela primeira voz do poema, sublinhando-se também o seu tom residual, causador de atrito.

O poema exemplifica paradigmaticamente a construção de uma proposta enigmática. Propõe-se, efectivamente, um enigma irresolúvel: “Mas as formigas, / pensou ela, / não entram na casca do ovo, / já lá têm de estar dentro!”; mas o poema não se presta a resolvê-lo, integrando-se o problema precisamente como é, pelo seu poder enigmático.

Está patente, neste poema, um processo de rematerialização das palavras através da convocação de materiais distintos para dentro do poema, pela assunção de diversas vozes que agem no poema, pela recolocação do olhar do observador face ao texto denunciando-o enquanto texto, pela produção de uma relação representativa entre palavra e matéria. A construção de um sentido narrativo instaura uma percepção do tempo poético em relação com o tempo físico, tornando-os interpenetráveis.

O poema «Misterioso» repõe um enigma: a existência de um duplo, denunciado por deixar lastro, deixar resíduos. A presença deste duplo mostra que é impossível congelar e solidificar tudo em conceitos e que é a imperfeição que gera o acontecimento e o tempo. Também demonstra que o discurso não é algo abstracto, nem algo exclusivamente pragmático: é qualquer coisa que, nas suas manifestações concretas, produz um sentido, cria outro tipo de relação até aí inexistente.

Este resíduo complexifica-se, seja pela voz que interrompe vários poemas de *Nove Fabulo, o Mea Vox, De Novo Falo, a Meia Voz*, seja pela construção de um sentido fragmentado, contaminado de forma desigual por várias componentes.

Lê-se no poema “Espelho... Nosso?”, de Alberto Pimenta, os seguintes versos:

Será
que me duplicaram a identidade?
Agora?
Isso já aconteceu mas foi há muito,
e por muito pouco tempo. (...)
Isso acontece a todos.
Ah sim?
E que fazem eles?
(PIMENTA, 2016, p. 34)

O poema começa por um desconjuntamento: “olho para o espelho/ e sai de lá a cara doutro...”; a isto segue-se uma longa interrupção. A voz doutro evoca uma passagem de Ovídio das *Metamorfoses*, à qual a primeira voz põe termo, iniciando-se a passagem que transcrevemos acima. A criação dos duplos cria um lugar de incerteza identitária, no poema de Alberto Pimenta multiplicam-se as interrogações, há uma estrutura poética dialógica que configura o carácter dúplice do poema.

Duplicar algo significa retirar-lhe a sua unicidade, no poema, duplicar a identidade, coloca este mesmo problema: o que significa ter identidade, depois de ela ser duplicada? A criação de duplos perfeitos de nós mesmos, cópias fiéis da nossa identidade, destrói o carácter único e diferenciador que faz de qualquer característica uma característica identitária. Estamos perante a criação de uma ilusão que é capaz de se denunciar enquanto ilusão, embora isso não

signifique que se livre dos enigmas. Pelo contrário, a ilusão, ao denunciar-se como tal, consegue manter o enigma da sua produção, do seu acontecimento ilusivo.

A produção de duplos imperfeitos constitui-se como um modo de resistência ao aplanamento do mundo. Trata-se sobretudo de subverter uma relação de domínio que estabelecemos com o mundo, a natureza e as obras, quando lhes retiramos o seu enigma, como diz Silvina Rodrigues Lopes, ao caracterizar o pós-modernismo:

a nossa vontade de domínio segrega o desejo de plenitude e com ele a ideologia que retira às palavras o seu enigma: transforma a verdade e o desejo que a habita em vontade de verdade, força reactiva ao serviço de uma Ordem, uma asfixia. (LOPES, 2003, p. 98)

A permeabilidade do poema ao resíduo produz o seu carácter disruptivo e confere-lhe a possibilidade de rematerialização: de devolução ao mundo da sua densidade. Esta densidade implica que se tome o poema como um enigma que se lança e que não se pretende resolver. Esse enigma deve ser imperfeito, sempre inacabado, sempre passível de reconstrução: precisa de ser sempre habitável pelo resíduo. É nesse sentido que os poemas de Alberto Pimenta reconfiguram a relação temporal que estabelecemos com a memória, constituindo-se como espaço para uma rememoração activa, rememoração que transporta os fantasmas para o tempo presente, sem os desempoderar da sua condição fantasmática.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O Crime Perfeito**. Tradução e prefácio de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. Because illusion and reality are not opposed. *In*: BAUDRILLARD, FISCHER, Mark. **Fantasmas da minha Vida**: escritos sobre depressão, hantologia e futuros perdidos. Tradução de Vasco Gato. Lisboa: VS, 2021.

INGOLD, Tim. **Being Alive**: Essays on movement, knowledge and description. New York: Taylor & Francis e-Library, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. Prefácio. *In*: BAUDRILLARD, Jean. **O crime perfeito**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura Defesa do Atrito**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

PIMENTA, Alberto. **Nove Fabulo, o Mea Vox, De Novo Falo, a Meia Voz**. Lisboa: Pianola 07, 2016.

THE MATTER OF POETIC TIME: MEMORY AND RESISTANCE IN ALBERTO PIMENTA'S POETRY

Abstract

The relationship between memory and poetry in the thought of Silvina Rodrigues Lopes is linked to an idea of poetry as a resistance to simplification and reduction of the world. This relationship between memory and poetry implies a process of active remembrance that makes the poem an active remain of reality: it becomes a vestige capable of rematerializing the world. Approaching the conception of poetry advocated by Silvina Rodrigues Lopes to the writings of Tim Ingold and Baudrillard on material reality, we seek to understand in which ways Alberto Pimenta's poetry reconfigure the relationship that the observer/reader establishes with time, exploring the links between text and matter in two poems from *Nove fabulo, o mea vox, De novo falo, a meia voz*. The incorporation and valorization of an imperfect tendency in Pimenta's poetry is related to the problematizing structure of the poems, built from the proposition of an unsolvable enigma, pursuing a poetic of resistance.

Keywords

Alberto Pimenta. Materiality. Remains. Memory. Poetry.

Recebido em: 01/06/2022

Aprovado em: 29/07/2022

O Coro de Sarajevo na mira do narrador: mito e ironia em Os velhos também querem viver, de Gonçalo M. Tavares¹

Renato Cândido da Silva²

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Orlando Luiz de Araújo³

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Inserida na série “Estudos Clássicos”, a novela-poema *Os velhos também querem viver* (2014), do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares (1970), é uma reescritura da tragédia grega *Alceste* (c. 438 a. C), de Eurípides (c. 480-406 a. C). Ao resgatar o tema do sacrifício por amor até a morte, o autor transpõe o enredo trágico para um contexto de guerra, cuja história se passa em Sarajevo, entre 1992 e 1996, período no qual a cidade esteve sob o domínio do exército sérvio. Nessa reescritura trágica, chamam-nos a atenção o foco narrativo. Ao construir sua obra, o autor utiliza-se de um narrador intruso e irônico que faz diversas digressões, no intuito de emitir sua opinião sobre os fatos. Nessa perspectiva, este artigo tem por objetivo analisar – além dos aspectos do mito de Alceste – a construção desse narrador intruso, que ao longo da obra “interrompe” a narrativa para atacar, por meio da ironia, o Coro de Sarajevo.

Palavras-chave

Narrador. Mito. Coro. *Os velhos também querem viver*.

¹ Este trabalho teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC)

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC)

1 “Os velhos também querem viver”: uma reescritura portuguesa do mito de Alceste

Com dedicatória “à querida Hélia Correia”, o escritor português contemporâneo Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares, mais conhecido por Gonçalo M. Tavares,⁴ publica, em 2014, a novela-poema *Os velhos também querem viver*, a qual está inserida na série que ele intitula de “Estudos Clássicos”⁵. Nessas palavras preliminares, há duas premissas que ilustram o intento deste trabalho: (1) a dedicatória – mesmo que escape a qualquer interpretação, devido ao seu caráter subjetivo –, é direcionada à dramaturga portuguesa de vasta obra, inclusive de temas mitológicos: *Perdição – exercícios sobre Antígona* (1991), *O rancor – exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura – exercício com Medeia* (2006) formam a tríade de reescrituras de mitos gregos demasiado conhecidos; e (2) Estudos Clássicos, como uma área do saber que se destina a investigar a antiguidade greco-romana, o que leva a obra *Os velhos também querem viver* a reivindicar seu lugar de herdeira na tradição.

De fato, essa obra pertence aos filões clássicos, já que o autor retoma, de forma inovadora dentro do objetivo que se propôs realizar, o mito grego de Alceste e Admeto⁶, mantendo, assim, um intrínseco diálogo com a mais antiga tragédia supérstite de Eurípidés (c. 480-406 a. C) que nos chegaram completas: *Alceste*, representada em 438 a. C⁷. Ao valer-se de temas e motivos da antiguidade clássica, Tavares transita entre o mítico e o real, entre o passado lendário dos heróis (séc. V a. C./ grego) e o presente dos anti-heróis (séc. XX/ português). Sua narrativa, aparentemente uma “reconstrução” da tragédia eurípidiana, como alguns tendem a

⁴ Nascido em Luanda (Angola), em 1970, o poeta, romancista, dramaturgo e professor universitário português estreou na literatura em 2001 com *Livro da dança*, tornou-se uma das vozes mais representativas da literatura contemporânea. Foi agraciado com o Prêmio LER/Millennium BCP (2004), Prêmio José Saramago (2005), Prêmio Portugal Telecom (2007), Prix du Meilleur Livre Étranger (2010) etc. Tem obras traduzidas em mais de 40 países e escreveu mais de 30 livros, dentre os quais, destacam-se os seguintes títulos: *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002); *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002); *Um homem: Klaus Klump* (2003); *I* (2004); *Biblioteca* (2004); *A máquina de Joseph Walsler* (2004); *Jerusalém* (2005); *Histórias falsas* (2004); *Aprender a rezar na era da técnica* (2007); a série “O Bairro”, composta por *O senhor Valéry* (2002), *O senhor Kraus* (2003), *O senhor Henri* (2003), *O senhor Brecht* (2004), *O senhor Juarroz* (2004), *O senhor Calvino* (2005), *O senhor Walsler* (2006), *O senhor Breton* (2008), *O senhor Swedenborg* (2009), *O senhor Eliot* (2010); *Uma viagem à Índia* (2010); *O Torcicológologista, Excelência* (2010); *O osso do meio* (2020), dentre outras.

⁵ À esta série, integra também a obra *Histórias falsas*, publicada em 2005.

⁶ O mito de Alceste associa-se a diversos outros mitos gregos. Alceste é filha de Pélias, que fora esfaqueado por Evadne e Anfínome, persuadidas pela feiticeira Medeia, por ocasião da expedição dos Argonautas. O casamento da jovem Alceste foi resultado de uma disputa entre diversos pretendentes, que teriam de dar uma volta em um estádio, com caro atrelado a um javali e a um leão. Como Apolo foi servo de Admeto por um ano – conforme se registra na tragédia *Alceste* –, por conta de um castigo a que foi submetido por desígnios de Zeus, o deus ajuda o amigo, e este ao vencer a prova, casou-se com Alceste.

⁷ Na ocasião, foram encenadas as peças *As cretenses*, *Alcméon em Psófida*, *Télefo* e, por fim, *Alceste*. Com base nessa sequência de representação, *Alceste* fora encenada, como afirma alguns estudiosos, como sendo um drama satírico, já que ela se distânciava, em termos estruturantes, das demais tragédias gregas.

afirmar, trata-se, na verdade, de uma reescritura⁸ trágica, de uma metáfora da existência humana em um contexto de guerra, marcado pela fragmentação e fragilidade do homem pós-moderno.

Dentre as possíveis interpretações que se pode estabelecer a partir da tragédia grega *Alceste*, está o fato de a personagem homônima ser laureada como uma “verdadeira heroína”, enquanto que Admeto apenas aparece para reafirmar o gesto “heroico” da esposa, o qual, inclusive, é um dos elementos que compõe o rico mosaico da cultura e tradição da antiguidade clássica. Na tradição mítica, o gesto heroico de Alceste nos é demasiado conhecido: o sacrifício por amor até a morte. Na tradição homérica (Cf. *Iliada*, 2.711-715), ao abdicar de viver, sua atitude é vista como um ato sacrificial. É famosa, também, a passagem de *O Banquete* (179b), de Platão, na qual Fedro ressalta que o Amor, em sua origem, é o deus mais antigo, o mais poderoso e o mais admirável, o que corrobora para que se encontre a Virtude. Na arte de amar, Alceste é citada como modelo exemplar⁹, ao lado de outro de igual importância – Orfeu. Conforme pontua Lesky (2015), embora esse tema tenha aparecido com o tragediógrafo Frínico, chegando até nós poucos fragmentos, é com Eurípides que se tem a grandeza humana derivada do sacrifício por amor da heroína Alceste. Tese semelhante é defendida por Romilly (2013, p. 134): “o tema da peça ilustra o nobre sacrifício da jovem mulher que, de sua livre vontade, aceita morrer pelo marido, este tema não deixa uma grande margem de nobreza para esse marido que aceita um tal sacrifício”.

Em *Os velhos também querem viver*, Alceste também se sacrifica por Admeto, mas oposto à personagem grega, o narrador adverte, desde o início da obra, que ela só aceita diante do “pedido violento” (TAVARES, 2014, p. 14), levando-nos a pensar não em um gesto heroico e de extrema grandeza humana, mas sim na situação de submissão desta Alceste contemporânea: “sim”, “aceito” e “vou”, é tudo o que ela diz.

⁸ Tomamos de empréstimo este conceito de Samoyault (2008, p. 117), o qual reside no fato de que escrever é reescrever, isto é, repousa-se em fundamentos existentes a fim de contribuir para uma continuada criação. Portanto, a reescritura não deve ser vista simplesmente como uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana”. Cada reescritura mitológica deve ser vista de modo unívoco, o que repousa na premissa de Ruthven (1997, p. 63), de que “a mudança [...] é o que mantém os mitos vivos”.

⁹ “E quanto a morrer por outro, só o consentem os que amam, não apenas os homens, mas também as mulheres. E a esse respeito a filha de Pélias, Alceste, dá aos gregos uma prova cabal em favor dessa afirmativa, ela que foi a única a consentir em morrer pelo marido, embora tivesse este pai e mãe, os quais ela tanto excedeu na afeição do seu amor que os fez aparecer como estranhos ao filho, e parentes apenas de nome; depois de praticar ela esse ato, tão belo pareceu ele não só aos homens mas até aos deuses que, embora muitos tenham feito muitas ações belas, foi a um bem reduzido número que os deuses concederam esta honra de fazer do Hades subir novamente sua alma, ao passo que a dela eles fizeram subir, admirados do seu gesto; é assim que até os deuses honram ao máximo o zelo e a virtude no amor”. (Platão, *Banquete*, 179b).

E Apolo não dará a má-morte o corpo do bravo Admeto,
 mas sim o da sua mulher que se sacrificou, Alceste, de seu nome,
 que diante do peditório violento, disse:
 – Sim, aceito. Sim vou.
 (TAVARES, 2014, p. 14).

Além do Prólogo e do Epílogo, ambos brevíssimos, a novela-poema mítica de Gonçalo M. Tavares possui cinco partes (I, II, III, IV, V), que mais parece episódios, criteriosamente escolhidos e organizados, que seguem de perto o enredo trágico euripídiano. Ao se estabelecer o diálogo entre a tragédia grega e esta obra contemporânea, o título nos parece sugestivo, e ao leitor atento, aquele familiarizado com as tragédias de Eurípides, fácil será verificar a referência à *Alceste* grega – mesmo que alusivamente –, antes porque um dos conflitos presente na obra do tragediógrafo grego é a negação do velho Feres de sacrificar-se para salvar o filho, Admeto:

Eu te gerei que fosses o dono da casa
 e criei, mas por ti eu não devo morrer,
 pois não recebi essa tradição ancestral
 de pais morrerem por filhos, não grega.
 De má sorte, ou de boa sorte, contigo
 nasceste, a sorte que te devíamos tens.
 És o rei de muitos, e te deixarei terras
 extensas, as quais recebi de meu pai.
 Que injustiça te fiz? De que te espolio?
 Não morras por mim, nem eu por ti!
 Apraz-te ver a luz, crês que ao pai não?
 (Eurípides, *Alceste*, v. 681-691)¹⁰.

¹⁰ Todas as citações de *Alceste*, de Eurípides, são traduções de Jaa Torrano (EURÍPIDES, 2015).

É desse fragmento de *Alceste* (do *agon* entre Admeto e Feres) que se pode conjecturar que o escritor português retira o título de sua obra, pois em uma das falas do velho Feres, o personagem de Tavares diz que “Se os novos gostam de viver, os velhos também” (TAVARES, 2014, p. 54), cujo discurso assemelha-se ao do pai de Admeto na tragédia euripídiana. Todavia, é no Prólogo de *Os velhos também querem viver* que vamos encontrar um diálogo direto com a tradição mitológica grega, sobretudo, quando o narrador menciona os nomes dos personagens protagonistas da história: Admeto e Alceste. O narrador nos apresenta o conflito interno na obra: a morte de Alceste para salvar o esposo. Oposto ao que ocorre no Prólogo euripídiano, em termos de extensão, o narrador de Tavares, em apenas 11 versos e ao falar sobre a história a ser narrada, é objetivo e direto; é esta a história: Alceste morrerá para que o marido permaneça vivo. No Prólogo também é apresentado o contexto em que a história se passa, o qual é atualizado às questões sociopolíticas da cidade de Sarajevo, em contexto de guerra:

De 5 de abril de 1992 a 29 de fevereiro de 1996

Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio; muitos

fugiram; 20.000 mortos, 50.000 feridos;

a população da cidade desceu para metade. E

metade é muito; é muitíssimo.

Um *sniper* atingiu Admeto; Admeto está a morrer.

Sabe que poderá ser salvo apenas

se alguém morrer em sua vez; todos recusam exceto

a mulher, Alceste.

Alceste morrerá para que Admeto possa ficar vivo.

É esta a história.

(TAVARES, 2014, p. 7).

Em termos gerais, podemos encontrar na obra de Tavares três particularidades no processo de atualização do mito grego, e a primeira recai na questão do gênero literário: *Os*

velhos também querem viver é uma novela-poema, escrita em versos brancos, e não de um drama, isto é, não foi escrito à encenação¹¹, como é o caso de *Alceste* de Eurípidés. Outrossim, se a tragédia se limita a tratar de um fato específico, um único evento¹², a obra de Tavares segue padrão semelhante. Em contexto bélico, o narrador justifica-se; relatará apenas história de Alceste e Admeto porque

há muitos mortos
 demasiadas tragédias em Sarajevo, mas fiquemos numa –
 não se pode contar pelos dedos as muitas mortes más
 e os horrores particulares,
 quanto mais narrar com os pormenores
 as peripécias dos habitantes de uma cidade cercada
 durante quatro longos anos
 (TAVARES, 2014, p. 32).

Este tema bélico, por sua vez, é a segunda particularidade da obra portuguesa, pois ocorre uma transposição do enredo da tragédia grega para um contexto de guerra, para fins do século XX. Tudo se passa na cidade de Sarajevo, no período de dominação pelo exército sérvio, entre 1992 e 1996. Por fim, a terceira e talvez a mais significativa, pensando na figura do herói, Tavares traz a sua inovação: seu Admeto não possui a condição elevada a de um rei, como na tragédia grega. Aqui, ele se iguala aos homens “comuns”. Assim como os demais habitantes da cidade de Sarajevo, “em tempo de guerra” (TAVARES, 2014, p. 16), ele não escapa de ser atingido por um *sniper* (franco-atirador). Em outras palavras, há a substituição da figura do herói para o anti-herói¹³, e este último, no contexto contemporâneo, é desprovido de grandes feitos.

¹¹ No entanto, em 2014, com o título *Alceste*, a obra de Gonçalo M. Tavares ganhou uma montagem e subiu aos palcos, na Casa das Artes, com encenação de Cristina Carvalhal.

¹² É o que diz Aristóteles (*Poética*, 1451a. 30-35): “é necessário que haja a mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo”.

¹³ Pavis (2015, p. 194. itálico do autor) assim define o anti-herói: “A partir do final do século XIX, e de maneira mais marcada no teatro contemporâneo, o herói só existe sob traços do seu *duplo* irônico ou grotesco: o anti-herói.

2 O narrador intruso e irônico de Gonçalo M. Tavares

Em *Os velhos também querem viver*, vários aspectos se destacam – seja no nível formal seja no nível do conteúdo –, mas um, singularmente, chamam-nos a atenção e sobre o qual nos limitaremos neste artigo: o *foco narrativo*. No processo diegético, a função exercida pelo narrador é crucial¹⁴: ele é o agente que focaliza, e a depender do foco do narratário, afeta todo o enredo da história. Por isso, ao falar sobre o foco narrativo, Franco Junior (2009, p. 42. itálicos do autor) tece os seguintes apontamentos: é “posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*”. Ainda de acordo com o autor, o “foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42).

Podemos encontrar na obra de Tavares aquilo que Friedman (*apud* Leite, 1985, p. 27) conceitua de “autor onisciente intruso”, pois predominam as próprias palavras, pensamentos e percepções do narrador. Sobre esta categoria narrativa, Leite (1985, p. 28) diz que “seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”. Assim é o narrador de Tavares, sempre a interferir na narrativa, emitindo sua opinião sobre os fatos. E sendo ele um narrador contemporâneo está imerso na desconfiança e na descrença; não crê que em pleno séc. XX, mesmo alguém como Hércules que vem de várias façanhas, possa resgatar uma pessoa do mundo dos mortos: “O narrador moderno, esse, não acredita;/ Hércules sai e vai confiante; o narrador fica” (TAVARES, 2014, p. 73).

Além disso, o narrador de Tavares, ao se posicionar diante dos fatos, traz consigo a ironia¹⁵, a qual “vem marcada por uma crítica velada aos costumes, às tradições e ao modo

Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como única alternativa para a descrição das ações humanas”. Sobre o sentido e evolução do herói/anti-herói, cf. Antonio Blanch, “Evolución y decadencia del héroe clásico em la edad moderna”, 2012, p. 19-32.

¹⁴ É o que afirma Aguiar e Silva (1979, p. 319. itálicos do autor): “Um dos elementos mais importantes da estrutura do romance é constituído pelo *ponto de vista*, ou *foco narrativo*, ou *focalização*. A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o narratário, o que equivale a dizer que representa um factor de primordial relevância na constituição do discurso narrativo”.

¹⁵ Antes de mais, faz-se necessário frisar aqui que o termo *ironia*, como tão bem didaticamente já explicou Moisés (2004, p. 245-246), trata-se de uma “das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas.

como o ser humano encara os problemas e dificuldades da vida” (CARDOSO, 2013, p. 28). Se a intertextualidade¹⁶ é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois os textos já escritos são constantemente emulados, e em outros contextos, o discurso irônico também passa a ter “um papel muito importante na literatura contemporânea, pois ela se destaca em meio aos textos com características intertextuais” (CARDOSO, 2013, p. 28). Ao utilizar-se da ironia, o narrador se distancia da sequência narrativa. Na obra de Tavares há várias digressões, as quais estão, geralmente, entre parênteses, fazendo com que haja uma “separação” (ou quebra na narrativa) entre o que vinha sendo e o que virá a ser narrado. Portanto, “a ironia [...] permite que o ironista e mesmo o interpretador da ironia se afastem, se distanciem de uma dada situação a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva” (ALAVARCE, 2009, p. 52). É sobre este aspecto que nos dedicaremos a seguir.

2.1 A ironia na lei da hospitalidade

A priori, para que possamos pensar as marcas de ironia desse narrador, podemos recorrer ao Prólogo de *Alceste* (vv. 1-76), no qual o deus Apolo deixa a casa de seu anfitrião, o rei Admeto, a quem precisou servi-lo como pastor durante um ano, guardando os bois (v. 8) e cuidando da casa (v. 9). Por ter assassinado os Ciclopes e sob desígnios de Zeus, Apolo foi exilado para expiar sua culpa, para purificar-se do crime:

A causa foi Zeus por matar meu filho Asclépio
lançando-lhe raio no peito.
Irritado matei os Ciclopes fabricantes
do fogo de Zeus e o pai me obrigou
servir junto a homem mortal em paga.
(Eurípides, *Alceste*, v. 3-7)

¹⁶ Termos cunhado por Julia Kristeva (2005, p. 68. itálico da autora), que compreende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

Em *Os velhos também querem viver*, este propósito de Apolo estar na casa de Admeto para purificar-se do crime não aparece nenhum pormenor: Admeto apenas “recebeu-o e protegeu-o” (TAVARES, 2014, p. 11). A hospitalidade no contexto da antiguidade clássica, de fato, é cara aos gregos, mas nessa narrativa contemporânea, e por abordar as questões bélicas, Admeto ao receber Apolo em sua casa, leva o narrador a tecer sua primeira ironia. No início da Parte I, o narrador deixa claro ao leitor o seu posicionamento quanto à lei da hospitalidade. Para ele,

Receber em sua casa aquele que não se conhece é
 prova de hospitalidade alta e cega:
 não vê, não precisa de ver, para receber.
 Pois assim o jovem Admeto, ali, no centro de Sarajevo,
 recebeu um dia Apolo, esse deus que veio como se viesse
 de sítio humano e médio.
 (TAVARES, 2014, p. 11).

A narrativa prossegue evidenciando os detalhes da presente situação de Admeto: foi “atingido por uma bala inequívoca, uma bala de cima” (TAVARES, 2014, p. 12). Para o narrador, Admeto “não tem outra opção senão deixar-se morrer” (TAVARES, 2014, p. 12). Todavia, eis que surge o deus Apolo que, para o narrador, tem ideias distintas, não concorda com o sistema antigo entre a causa e o efeito, levantar o moribundo é o seu objetivo. Empenhado em salvar o amigo que lhe foi hospitaleiro, Apolo pede aos deuses que intervenham, no intuito de que Admeto tenha mais tempo de vida. Na tradição mítica grega, o jovem Admeto foi sorteado para morrer, mas o deus Apolo, usando de subterfúgios, embriagou e conseguiu das Moiras para que o seu soberano Admeto fosse poupado. Porém, era necessário que outra pessoa morresse em seu lugar, conforme nos é mostrado na tragédia *Alceste* (v. 10-14):

Sendo eu pio, tinha no filho de Feres
 um homem pio, que resgatei da morte,
 ao iludir Partes; permitiram-me Deusas
 que Admeto evitasse de imediato Hades,

se com os íferos trocasse outro morto.

Para o narrador, essa intervenção de Apolo, na modernidade, onde não há espaço para os deuses, contesta “o normal funcionamento da guerra em Sarajevo” (TAVARES, 2014, p. 13), o que faz com que a Morte protesta com Apolo:

Nestes modernos séculos a Morte perdeu a paciência
para deuses que se intrometem em assuntos
da fisiologia e do metal.
Não se trata já de intervir no destino,
esse sentido abstrato para onde antigamente caminhavam as coisas
(como se fosse um plano inclinadíssimo).
(TAVARES, 2014, p. 15).

Análogo ao que se sucede na tragédia grega, na narrativa contemporânea de Tavares, os deuses não só ouvem e atendem ao pedido do deus Apolo, mas também afirmam que Admeto só pode continuar a viver se outra pessoa morrer em seu lugar: “e eu por mim, fecho os olhos, finjo que não percebi a troca” (TAVARES, 2014, p. 13), diz a Morte. Admeto, então, inicia os pedidos para ver se alguém aceita a troca. Amigos, mãe e pai recusam, apenas Alceste aceita morrer, sacrificando-se para salvar o marido. Por conta disso, o narrador diz: “E sim: Admeto quis viver, quem não quer?” (TAVARES, 2014, p. 13). Esta interferência irônica, por meio de uma interrogativa, possibilita ao narrador e ao leitor questionarem a atitude de Admeto. Em relação ao narrador, sabemos qual é a sua opinião: pedir para alguém morrer no lugar de outra pessoa, não tem nada de heroico, trata-se de um “pedido desumano, violento, obscuro” (TAVARES, 2014, p. 13).

2.2 A ironia no desejo de Alceste ao querer que os filhos morram na terra paterna

Vejam uma outra passagem na qual o narrador se posiciona ironicamente. Assim que Alceste se prepara para o sacrifício, ela deseja que o filho tenha casamento, esposa e glória;

e para a filha, marido, casamento e honra. Deseja também “que os filhos não morram mais cedo que a morte bem velha” (TAVARES, 2014, p. 25). Alceste conclui dizendo que os filhos devem terminar “o último dia, se possível ainda, felizes e fortes, na velha terra dos pais” (TAVARES, 2014, p. 26). Todavia, ao se reportar ao contexto de guerra no qual a cidade de Sarajevo está imersa, o narrador, ironicamente, traz seu ponto de vista, contrário ao desejo da jovem Alceste:

(Que desejo antigo, este, mas, diga-se tão desatualizado:
 “que os filhos morram na mesma terra dos pais”.
 Porque os filhos agora, nesses tempos modernos,
 saem de casa e do país bem cedo, e em
 pouco tempo metem os dois pés em terra que
 não conheceu esses pés quando pequenos. Que as
 últimas palavras dos filhos sejam ditas na língua
 que os pais falam; só isso já seria bom;
 que não se peça e que não se espere demais.
 Mas sim: por vezes o pai vem de um lado do mundo
 e a mãe do lado oposto – de onde são os filhos
 se assim for? E que língua não devem eles esquecer?)

(TAVARES, 2014, p. 26).

Após emitir sua opinião, em relação ao que Alceste dissera, o narrador diz: “Mas voltemos ao relato” (TAVARES, 2014, p. 26). De fato, ele volta à história que vinha contando, mas não deixa de “pausar” a narrativa para tecer seu posicionamento irônico diante dos fatos. Como diz Santiago (2002, p. 54), no ensaio “O narrador pós-moderno”, “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar”. Em outra passagem e ao falar sobre os contos de Edilberto Coutinho, o crítico aponta duas hipóteses de trabalho. A primeira é a de que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste [...] da plateia [...]: ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45-46). Já a segunda, conforme ressalta Santiago (2022, p. 45-46): “o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da existência”. Em larga medida, e em se tratando do foco narrativo, são justamente esses os pressupostos que marcam a obra mítica do escritor Gonçalo M. Tavares.

3 Então, “vejamos por momentos o coro” de Sarajevo: na mira do narrador

Em *Os velhos também querem viver*, o grande alvo de ironia é, sem dúvida, o Coro, que representa o povo de Sarajevo. Como se sabe, o Coro nas tragédias gregas assume o papel de personagem coletivo, cuja função é a de “expressar em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos expectadores que compõem a comunidade cívica cuja ação forma o centro do drama” (VERNANT, 2014, p. 2). Ao se reportar à caracterização do Coro das tragédias gregas, Romilly (1997, p. 30) afirma que o Coro não se trata de um elemento estranho à ação: “É por ele, através dele, que ela pode tocar os espectadores. E compreendemos que ele tenha que intervir, suplicar, esperar, e que, enfim, as suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro, das diversas etapas da ação”.

A primeira aparição do Coro surge quando ele avança pelas ruas de Sarajevo. Ao chegar à porta da casa de Admeto, e referindo-se à Alceste, o Coro indaga: “haverá já um corpo morto ou já estará na fronteira?” (TAVARES, 2014, p. 19). Nesse momento, indignado com a forma pela qual a pergunta fora feita, o narrador “pausa” a narrativa, e semelhante a um *aparte*¹⁷(sua fala vem, inclusive entre parêntese para indicar que não se dirige ao Coro – seu interlocutor –, que está em sua presença, e sim de uma reflexão sua), ele diz o que se segue, em tom de ironia:

E o Coro que avança pelas ruas de Sarajevo
para se lamentar dos mortos aos vivos que os choram,
ali está murmurando, intrigado,
à porta da casa de Admeto:
haverá já um corpo morto ou a morte estará ainda na fronteira?
*(Como se o corpo fosse um território e a definitiva invasão ali estivesse
com os pés em cima da linha que separa esses dois elementos
incompatíveis:
o corpo vivo e a morte bem redonda.)*

¹⁷ O *aparte* é comum ao drama e conforme destaca Pavis (2008, p. 21), trata-se de um “discurso que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O *aparte* parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, enquanto que o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica”.

Mas, de fato, o que se ouve nessa casa,
no centro de Sarajevo,
não é ainda o grito alto de quem chora a morte do outro,
mas apenas o silêncio de quem espera
o mau, o terrível ou o odioso.
(TAVARES, 2014, p. 18-19. *itálicos nosso*).

Dentro de semelhante propósito, vejamos a seguinte passagem, na qual o narrador para de falar sobre o que a Serva estava relatando, se Alceste está viva ou morta, para atacar o Coro de Sarajevo:

Mas vejamos por momentos o coro.
O coro é composto de homens e mulheres de Sarajevo
que vagueiam pela cidade cercada; são bons e maus,
como todos os coros.
Por vezes esse prazer sádico de estar forte e vertical
ao pé de quem ensaia já a última posição que a morte exige;
outras vezes uma compaixão genuína –
um modo próximo de lamentar o que de mau acontece ao outro.
Mas não ajudam, esses homens e mulheres,
Não agem – lamentam, comentam, fazem juízos,
críticas e elogios. São observadores:
escolhidos por instituições absolutamente internacional e pacífica;
homens e mulheres sem braços, apenas com olhos e ouvidos;
o coro perfeito, portanto.
(TAVARES, 2014, p. 23).

Após essa caracterização do coro de Sarajevo, o narrador faz outra digressão na narrativa, mas agora, emite seu ponto de vista irônico:

A próxima aparição do Coro ocorrerá na Parte II, com a chegada de Hércules¹⁸, que procura saber onde se localiza a casa de Admeto. Se antes o Coro foi caracterizado como “observadores”, “maneta”, “perнета” e “contabilista”, agora, o narrador o apresenta como homens sem braços – metáfora da incapacidade de agir: “E o coro sem braços, coxos, trôpegos, trapalhões, / de fala enrolada, explica agora onde se localiza a casa central” (TAVARES, 2014, p. 32).

Após narrar as façanhas de Hércules, o narrador volta a ironizar, porque “ali está o coro” que “não se cala”, por isso seu alvo constante:

É uma paisagem, digamos, um horizonte afastado,
 um figurante,
 um anônimo coletivo
 que tem sugestões, barafusta, recrimina, aconselha, murmura,
 diz: por ali sim, por ali não; talvez isto, talvez aquilo.
 (TAVARES, 2014, p. 37).

Na Parte III da narrativa, percebe-se um momento de grande tensão quando o narrador afirma: “E eis então que subitamente o coro avisa: ali vem, ali vem!” (TAVARES, 2014, p. 46). O que se vê a seguir é uma mistura de vozes, como se Tavares – o escritor – chamasse a atenção do seu narrador, que até então se manteve ausente, ora narrando a história propriamente dita, ora atacando o Coro.

E eis então que subitamente o coro avisa: ali vem, ali vem!
 Mas quem ali vem, afinal, que daqui não se vê?
 (E uma pergunta: onde está o raio do narrador?
 Por que o colocam sempre tão longe dos fatos,
 tão distante de quem ataca e defende:
 sempre tão de costas para quem aparece,
 tão de lado para quem fica.
 Ou o narrador é desatento e está a pensar noutra assunto
 (e se é assim por que se meteu nisto?),
 ou o que acontece sobre o solo é discreto demais,

¹⁸ O episódio mítico da tragédia *Alceste* ocorre no momento em que Hércules realizava seus trabalhos, durante sua caminhada rumo à Trácia.

e avança como o vazio avança, sem uma pegada
 nem um murmúrio.
 Mas, em contraste, diga-se, como veem bem ao longe
 estes observadores.
 Quatro anos de cerco da cidade de Sarajevo,
 quatro anos a ver pacificamente e ao longe, sim, e
 de tanto observar ficaram, é um fato, com os olhos vermelhos,
 mas ainda assim veem, avistam, observam e miram).

(TAVARES, 2014, p. 47-48).

Em seguida ficamos sabendo que quem vem ali é o velho Feres, pai de Admeto, em uma cena que em muito se assemelha à tragédia grega (Cf. Eurípides, *Alceste*, v. 611-624), que condeído traz adorno ao funeral de Alceste. Em Tavares, esse gesto do velho é ironizado, beirando à ambiguidade: ele é “gentil” por trazer as flores ou “cínico”, por ter escolhido querer viver e não ter se sacrificado no lugar de Alceste?

Ali vem, ali vem! E quem vem, afinal?
 – Vem aí o velho pai de Admeto – grita o coro –
 Traz belas flores para a morta, Alceste;
 como é gentil o velho pai (ou talvez cínico);
 mas as flores são belas.
 (TAVARES, 2014, p. 48).

Se antes tudo estava distante ao narrador (o personagem que ele estava narrando encontrava-se longe da casa de Admeto, isto é, fora do seu ponto de visão) agora, com a presença de Feres, “frente a frente”, é como se o narrador estivesse sentado numa plateia de teatro, um espectador à espera do ator/personagem. Só se narra o que se vê e o que se ouve, diz o narrador:

E agora, sim, aqui está. Até o lento chega,
 eis uma regra e eis, ao mesmo tempo, Feres,
 o pai de Admeto, que alcança o sítio de onde o narrador
 finalmente o vê e ouve.

(TAVARES, 2014, p. 50).

Na Parte V, é o último momento em que o Coro é ironizado. No momento em que Admeto “chora, grita por Alceste” (TAVARES, 2014, p. 78), o coro retorna e, consequentemente, a digressão da narrativa: Página | 58

E sim: o coro está, mais uma vez, em redor,
como um amigo coletivo;
entrou na casa sem ser convidado
e, ao longe, parece um grupo, desculpem,
de macacos de imitação.
Quando Admeto grita, gritam;
quando chora, choram, quando se cala, calam-se; ele
insulta e eles insultam. Este coro de imitadores
- homens reduzidos simplesmente à fala e à visão -
(agir não é com eles, nunca foi), está quase a
terminar o seu papel na cidade de Sarajevo:
o cerco, de fato, parece estar perto do final.

(TAVARES, 2014, p. 78-79).

De fato, o cerco está perto do fim e, consequentemente, as ironias do narrador em relação ao coro. Semelhante ao que ocorre na tragédia *Alceste*, de Eurípides, o personagem Hércules, no final da narrativa de Tavares, resgata a jovem Alceste do mundo dos mortos e traz novamente a Admeto, que lhe foi hospitaleiro. Ao valer-se da tradição mítica, o escritor português Gonçalo M. Tavares atualiza o mito de Alceste e Admeto em um contexto de ruptura histórica, onde os valores míticos e heroicos são questionados, sobretudo pelo narrador. Nesse empreendimento, o autor português constrói sua narrativa utilizando-se de um narrador irônico, que, em vários momentos, interrompe a história para atacar o coro de Sarajevo. Essa construção é, sem dúvida, a marca da narrativa pós-moderna.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BLANCH, Antonio. “Evolución y decadência del héroe clásico em la edad moderna” In: PINTO, Ana Paulo *et. al.* **Mitos & heróis**: a expressão do imaginário. Braga: Aletheia, 2012, p. 19-32.
- CARDOSO, Fabiano. **Pós-modernismo e ironia na coleção**: “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares. Dissertação de Mestrado. Maringá, 2013. 112f.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- EURÍPIDES. “Alceste” In: EURÍPIDES. **Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. Volume I.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. “O Pós-Modernismo” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2009, p. 33-58.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2009, p. 301-315.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Vários tradutores. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLATÃO. “O Banquete” In: PLATÃO. **Diálogos**: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1972. p. 7-59.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. 2. ed. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2013.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. **Os velhos também querem viver**. Rio de Janeiro: Foz, 2014.
- VERNANT, Jean-Pierre. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas” In: VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 1-5.

**THE SARAJEVO CHORUS IN THE NARRATOR’S SIGHT: MYTH
AND IRONY IN *OS VELHOS TAMBÉM QUEREM VIVER*, BY
GONÇALO M. TAVARES**

Abstract

Inserted in the series “Estudos Clássicos”, the novel-poem *Os velhos também querem viver* (2014), by the contemporary Portuguese writer Gonçalo M. Tavares (1970), is a rewriting of the Greek tragedy *Alceste* (c. 438 BC), by Euripides (c. 480-406 BC). By rescuing the theme of sacrifice for love until death, the author transposes the tragic plot to a war context, whose story takes place in Sarajevo, between 1992 and 1996, a period in which the city was under the rule of the Serbian army. In this tragic rewriting, our attention is drawn to the narrative focus. When constructing his work, the author uses an intrusive and ironic narrator who makes several digressions, in order to express his opinion on the facts. In this perspective, this article aims to analyze – in addition to aspects of the myth of Alceste – the construction of this intruder narrator, who throughout the work “interrupts” the narrative to attack, through irony, the Sarajevo Choir.

Keywords

Narrator. Myth. Choir. *Os velhos também querem viver*.

Recebido em: 27/05/2022

Aprovado em: 28/06/2022

Uma poética do corpo: análise de dois poemas de José Tolentino Mendonça

Página | 62

Ana Claudia dos Santos¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Neste artigo, por meio da análise de dois poemas de José Tolentino Mendonça – “O que pode um corpo” e “O que é cair?” –, ambos publicados no livro *Teoria da Fronteira* (2017), buscamos depreender os fundamentos de uma poética do corpo na obra do premiado poeta e sacerdote português. Transitando pelos diversos significados (tanto físicos quanto metafísicos) da peregrinação e da travessia, o livro é dividido em três seções – “A fronteira”, “Sans-papiers” e “Direito de fuga”. Os poemas analisados neste trabalho integram a segunda seção, perpassada pelo tema do corpo. Pautada pela leitura de autores como Iuri Tinianov, para quem os aspectos rítmicos do poema influenciam seu sentido, nossa análise ancora-se na relação entre os diversos elementos que compõem o texto poético (nos níveis rítmico, sonoro, sintático, vocabular e imagético) e parte da premissa de que, na poesia, conteúdo e forma são indissociáveis – assim como o são o corpo e a esperança.

Palavras-chave

José Tolentino Mendonça. Corpo. Poesia portuguesa.

¹ Doutoranda e mestra em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Introdução

Nascido em Machico, na Ilha da Madeira, em 1965, José Tolentino Mendonça foi ordenado padre em 1990. No mesmo ano, publicou *Os Dias Contados*, o primeiro dos livros que compõem sua premiada obra poética. Doutor em Teologia Bíblica, foi professor e vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa. Em 2018, foi nomeado arcebispo titular de Suava, além de arquivista dos Arquivos Secretos do Vaticano e bibliotecário da Biblioteca Apostólica Vaticana. Foi nomeado cardeal em 2019.

Embora Mendonça seja também prolífico ensaísta, a poesia é, sem dúvida, o centro de sua produção. Ele vê um parentesco entre a atividade poética e a vida sacerdotal: “O Rilke diz que o poeta é o sacerdote das coisas, quem estabelece essa relação sagrada de cada coisa com o seu sentido. Sou padre para sentir que há uma religação, que as coisas ainda podem estar ligadas” (MENDONÇA, 1999). Ainda nessa perspectiva, o autor observa que “[...] a poesia nos prepara para a busca de Deus. Ela opera o desmantelamento da crosta que cobre a realidade, desnuda o nosso coração, nos expõe a uma compreensão mais profunda e mais total da vida e das suas expressões [...]” (MENDONÇA, 2016).

No ensaio “Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa”, Rosa Maria Martelo (1999) une na mesma descrição as poéticas de José Tolentino Mendonça e Daniel Faria. Nas obras desses dois autores, segundo ela, “[...] a poesia permanece acima de tudo como epifania, lugar de revelação ou de aparição, embora sem ignorar que esta ascensão se dá sobre ruínas” (MARTELO, 1999, p. 228). A autora parece ter relegado a um segundo plano a centralidade do corpo na poética do madeirense. O próprio Mendonça (1999), entretanto, já definia esse protagonismo com lucidez absoluta:

É uma poesia muito sensível à mecânica dos afetos e ao pânico que o tempo, e com o tempo, vai instalando e minando no próprio corpo. Tudo começa no corpo. Só falo do corpo. Tento voltar a ligar o corpo a uma alma que o habite e lhe dê uma capacidade de ser não apenas o corpo de morte, mas um corpo em fuga para outra coisa, para a pluralidade dos sentidos.

Os versos de *Teoria da Fronteira*, título publicado em 2017, transitam pelos diversos significados (físicos e metafísicos) da peregrinação, da travessia. O livro é dividido em três seções – “A fronteira”, “Sans-papiers” e “Direito de fuga”. Para os fins deste artigo, interessa-nos a segunda, aberta por um trecho do livro *Diário de um Ilegal*, de Rachid Nini, no qual o autor afirma que os imigrantes não precisam de papéis, pois seus dedos gretados lhes servem de bilhete de identidade. Essa epígrafe aponta, por metonímia, para o tema do corpo, que perpassa toda a seção. Leonardo Gandolfi (2018) comenta que esse tópico aparece “[...]”

numa dinâmica entre desidentificação e identidade”, notando ainda que o tema dos refugiados e dos imigrantes (também suscitado pela epígrafe) só se confirma se os versos forem lidos como alegoria.

Por meio da análise dos poemas “O que pode um corpo” e “O que é cair?”, ambos da seção “Sans-papiers”, buscamos compreender de que modo a poética do corpo se apresenta na obra de José Tolentino Mendonça, partindo da premissa de que, na poesia, conteúdo e forma são indissociáveis.

1 Cinco ou mais sentidos

O que pode um corpo

Vivemos o corpo, coincidimos
em cada um dos seus poderes: movemos as mãos
sentimos frio, vemos o branco das bétulas
ouvimos na outra margem
ou por cima das avelheiras
o trocadilho dos corvos

o corpo é um mergulho estranho à ideia
um traço em permanente perigo
buraco, declive, cegueira
e ao mesmo tempo transparência precisa
por variável que seja o seu vaivém
(MENDONÇA, 2017, p. 52)

O título do poema nos remete imediatamente ao conhecido questionamento de Spinoza, retomado mais tarde por Deleuze: o que pode o corpo? Segundo o filósofo holandês,

[o] fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer (SPINOZA, 2009, p. 101).

No primeiro verso, o corpo é objeto de uma ação executada por um sujeito lírico “coletivo”: “Vivemos o corpo” como quem vive uma experiência. Os cinco sentidos são, em seguida, definidos como poderes que todos nós temos em comum. São mencionados três deles: o tato, a visão e a audição. Esse é um assunto caro a José Tolentino Mendonça, que o aborda mesmo em suas preleções. Falando a um grupo de consagrados, ele criticou a exagerada interiorização da experiência espiritual e a noção de que o corpo seria inferior ao espírito, assinalando que essa oposição não se encontra no centro da narrativa bíblica (MAGARIÑOS, 2019). “Em nosso corpo vivemos, nos movemos e existimos”, declarou Mendonça na mesma ocasião, ressaltando que “[os] sentidos do nosso corpo nos abrem para a experiência de Deus neste mundo” (MAGARIÑOS, 2019).

O tato é inicialmente evocado pelo segmento “movemos as mãos”, sendo que essa alusão fica mais evidente em “sentimos frio”. Já o “branco das bétulas” talvez não se refira somente à cor do tronco dessa árvore, mas também à imagem da neve, o que estreitaria a ligação entre visão e tato. A audição, por sua vez, tem importância central na estrofe em análise: na cultura ocidental, o crocitar dos corvos denota mau agouro e, por extensão, é um lembrete da morte. Com efeito, quando falamos do corpo, é inevitável pensarmos em sua finitude.

Esse “trocadilho dos corvos”, no entanto, é ainda uma vaga ameaça: vem de longe, da “outra margem”, “por cima das aveléiras”. Aqui podemos levar em conta o simbolismo da ave e das duas árvores citadas. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003, p. 293-295) enumeram diversos sentidos possíveis para a imagem do corvo, dentre os quais nos interessam os seguintes: “a ave negra dos românticos, planando por sobre os campos de batalha a fim de se cevar na carne dos cadáveres”; “guia das almas na sua última viagem, pois que, psicopompo que é, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas”; e, paradoxalmente, “um atributo da esperança, pois o corvo repete sempre, segundo Suetônio, *cras, cras*, i.e. ‘amanhã’, ‘amanhã’”. Esse último sentido contrasta com o papel do corvo na história de Santo Expedito – conta-se que a ave crocitava a palavra *cras* para persuadir Expedito a adiar sua conversão ao cristianismo:

Geralmente se retrata Santo Expedito vestido como legionário romano. Na mão direita, ele empunha a palma do martírio e na esquerda mostra a cruz, sobre a qual se pode ler a palavra latina *Hodie*, que significa “hoje”. Com o pé ele esmaga um corvo que crocita a palavra *Cras* (“amanhã”). *Hodie*, lema de Santo Expedito, significa que jamais devemos adiar para amanhã o tempo de render a homenagem de amor a Deus e o reconhecimento a ele devido [...] (MARIE-EXPÉDIT, 1998, p. 17).

Nessa perspectiva, não podemos deixar de mencionar o célebre poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, e a desoladora resposta da ave a todas as perguntas do eu lírico: “Nevermore”. Sobre a bétula, diz-se que “[...] ela está estreitamente ligada à vida humana como um símbolo *tutelar*, tanto da vida como da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 131, grifo dos autores). Já a aveléira pode ser símbolo “[...] de paciência e de constância no *desenvolvimento da experiência mística*, cujos frutos requerem longa espera” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 103, grifo dos autores). Desse modo, os três símbolos (corvo, bétula e aveléira) parecem aludir, em maior ou menor grau, à relação entre corpo e alma.

No plano imagético, o negror dos corvos é a antítese do branco das bétulas. Por outro lado, há um relevante vínculo sonoro e semântico entre “corpo” e “corvos”. Já os vocábulos “trocadilho” e “mergulho” são ligados tanto pela repetição da sílaba final quanto pelo contraste entre as sílabas tônicas: o som agudo de “trocadilho” ecoa o de várias outras

palavras presentes no poema (“coincidimos”, “sentimos”, “frio”, “ouvimos”, “cima” etc.), ao passo que o “u” tônico de “mergulho” constitui uma exceção e vem quase como uma surpresa no início da segunda estrofe, iconizando o salto e a submersão que fazem o corpo divergir do pensamento. Relacionável apenas ao “é” em “bétulas”, o ditongo aberto em “ideia” também sobressai. Esses aspectos sonoros tornam a afirmação “o corpo é um mergulho estranho à ideia” mais contundente, impressão reforçada pelo número de sílabas poéticas e pela acentuação do verso – trata-se de um decassílabo heroico, metro que nos é bastante familiar. O adjetivo “estranho” alude, por sua vez, ao tema central da seção em que se encontra o poema, se considerarmos o fato de que um dos significados da palavra é “estrangeiro”. O corpo é um *sans-papiers* por excelência.

O corpo é definido, nos versos seguintes, como “um traço em permanente perigo”, “buraco, declive, cegueira” e “transparência precisa”. A ausência de pontuação no final de cada linha, assim como o uso de inicial minúscula no primeiro verso da segunda estrofe, não chega a influenciar significativamente a leitura dessa enumeração, já que – não somente nesse trecho, mas em todo o poema – predomina a coincidência entre pausas métricas e semânticas². É curioso o emprego da palavra “traço”: o corpo seria uma característica do ser humano ou um vestígio deixado por ele. Esse traço está em “permanente perigo”, o que se refere à vulnerabilidade do corpo, ao fato de a morte andar sempre à espreita. O verso “buraco, declive, cegueira” evoca a sensação de queda, de tropeço, prolongando o movimento descendente sugerido pelo substantivo “mergulho” – “buraco” e “declive” representam perigos externos, ao passo que a “cegueira” pode ser interpretada como um fator que intensifica esses perigos, pois nos priva daquele que talvez seja nosso sentido mais fundamental. Se considerarmos que a transparência está diretamente relacionada à visão, o corpo constitui nada menos que um paradoxo: é, ao mesmo tempo, “cegueira” e “transparência precisa”. Por sua vez, o adjetivo “precisa” contrasta com o caráter “variável” do vaivém do corpo, ou seja, com os diferentes lugares que ele ocupa ao longo de sua passagem pelo mundo.

2 Um dom dos corpos

O que é cair?

² O verso “Vivemos o corpo, coincidimos” é uma exceção, pois seu sentido se completa na linha seguinte. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (1999, p. 25), geralmente “[...] ocorre pausa no final do verso (pausa métrica), mas, em versos unidos entre si pelo *enjambement* (ligação sintática de um verso com o seguinte), essa pausa parece ser substituída pela pausa semântica, decorrente da sintaxe”. A autora afirma ainda que “[...] as pausas métricas são também semânticas, se referendadas pela sintaxe. Em versos que formam *enjambement* com o seguinte, a pausa do primeiro verso é métrica, enquanto a semântica está no verso seguinte, que conclui o sentido de ambos [...]” (MELLO, 1999, p. 26).

O corpo é o estado onde cada um
 respira mais perto de si
 a forma que lhe corresponde
 mesmo se ao crepúsculo pelas ruas
 os radares não assinalem
 senão uma passagem

o corpo é um peregrino alucinado
 primeiro pergunta: o que é cair?
 e depois escolhe um lugar
 onde as malhas
 da rede não o amparem

qualquer corpo é sempre sem esperança
 e, contudo, apenas aos corpos
 a esperança pertence
 (MENDONÇA, 2017, p. 53)

Em uma primeira leitura do poema, o que mais chama atenção é o uso da anáfora, ou seja, a repetição de “o corpo é”/“qualquer corpo é” no começo de cada estrofe. Trata-se, como ocorre nos outros textos da seção “Sans-papiers”, de uma tentativa de definição lírica do corpo, guiada, a julgar pelo título, pela ideia de queda. É interessante notar que, nessa definição, não está presente um “eu”, o que a torna universal e categórica.

A afirmação que dá início ao poema sugere uma distinção entre corpo e sujeito: o corpo é o lugar ou a situação em que cada pessoa está mais perto de si mesma. Em outras palavras, embora não sejamos somente um corpo, é nele e por meio dele que existimos. O ato de respirar equivale, por extensão, ao de viver – não é à toa que se costuma descrever o momento da morte como “o último suspiro”. No terceiro verso, o poeta iguala o corpo a uma “forma” que corresponde ao indivíduo. Além da possível alusão à dicotomia forma/conteúdo, esse verso parece expressar a consciência de que é também por nosso corpo, por nossa “forma”, que somos reconhecidos e seremos lembrados³.

O quarto verso começa por “mesmo se”, que equivale à locução conjuntiva concessiva “mesmo que”: os poderes do corpo, para usar uma expressão do poema anterior, contradizem sua aparente insignificância. Embora os radares detectem seu movimento indistintamente, como detectariam o de qualquer outro objeto, cada corpo tem um nome e uma

³ Em um poema intitulado “Cinzas”, Adélia Prado, outra poeta para quem o tema do corpo é fundamental, pergunta: “Que importam as cinzas,/ se há convertidos em sua matéria ingrata,/ até olhos que sobre mim estremeceram de amor?” (PRADO, 2015, p. 141-142). Mesmo que a lembrança daqueles olhos permaneça, a ausência deles e o fato de que não existem mais causam sofrimento. Nesse sentido, também podemos mencionar um diálogo do filme *Amarás a Deus sobre todas as coisas* (o primeiro da série *Decálogo*, de 1989), de Krzysztof Kieślowski. Questionado por seu filho a respeito do que resta após a morte, o protagonista, que não acredita na existência da alma, responde: “[...] Você lembra que existiu alguém que caminhava de um jeito engraçado [...], você se lembra do seu rosto, seu sorriso, da falha nos seus dentes da frente”.

história. O vocábulo “crepúsculo” parece não ter sido escolhido ao acaso – refere-se a um espaço de penumbra, um momento de transição (entre o dia e a noite, a vida e a morte).

Ainda na primeira estrofe, destacam-se a assonância entre “crepúsculo” e “ruas”, a nasalização em “não”, “senão”, “assinalem” e “passagem” – sendo que as duas últimas palavras são ligadas também pelo som aberto de “a” – e as aliterações em “p”, “r” e “s”. É importante lembrar que a recorrência de certos timbres de vogais e consoantes é parte do ritmo do texto poético (MELLO, 1999). Como ensina Tinianov (1975a), essas relações rítmicas são determinantes na constituição do sentido do poema.

Na segunda estrofe, intersectam-se – desta vez de forma mais evidente que no primeiro poema analisado – os temas do corpo e da migração: “o corpo é um peregrino alucinado”. Também poderíamos incluir aí um elemento religioso, já que “peregrinação” é sinônimo de “romaria”. Devemos considerar ainda um detalhe relevante: o uso do adjetivo “alucinado”. Não bastasse a surpresa causada pelo fato de essa palavra qualificar o substantivo “peregrino”, ela chama atenção por ser o único adjetivo usado em todo o poema. Essas relações de sentido complexas e inesperadas (corporeidade, deslocamento, religiosidade e loucura em um único verso) exemplificam a compreensão de Chklovski (1971, p. 54) da linguagem poética como *desautomatizante*:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração.

O restante da estrofe reforça tal sensação de estranhamento, na medida em que o corpo responde à sua própria pergunta com uma ação imprevista: “escolhe um lugar/ onde as malhas/ da rede não o amparem”. Essa bela imagem é estruturada de forma interessante. Embora seja um peregrino alucinado, o corpo tem um método apresentado por termos que denotam ordem – “*primeiro* pergunta”, “*depois* escolhe”. Sua escolha baseia-se em uma negação, ecoando o quinto verso da estrofe anterior (“os radares não assinalem”, “as malhas/ da rede não o amparem”). Note-se, além disso, o paralelismo sintático entre “o estado onde” e “um lugar/ onde”, recurso que estreita os liames entre as duas primeiras estrofes do poema.

É inevitável nos perguntarmos por que o corpo se lançaria nesse gesto aparentemente suicida. Ao que tudo indica, a rede mencionada no poema é aquela usada, por exemplo, para amparar a queda dos artistas de circo (trapezistas e funâmbulos). Talvez o corpo

prescinda dessa rede não apenas por ser um “peregrino alucinado”, mas também porque deseja experimentar o sentido real de “cair” e as consequências do salto.

Sons sibilantes, oclusivos e nasais costumam a terceira estrofe, iconizando a ligação entre “corpo” e “esperança”. O início do primeiro verso é alterado para “*qualquer* corpo é” – o uso do pronome indefinido, somado ao advérbio “sempre”, enfatiza o caráter universal da afirmação. Já no segundo verso, a conjunção adversativa “contudo” alia-se ao significado restritivo do advérbio “apenas” para conferir aos corpos – e somente a eles – o dom da esperança.

A definição do corpo como “sem esperança” nos parece facilmente justificável, pois, afinal, sua deterioração e desaparecimento são inescapáveis. No entanto, segundo o próprio poeta, a mais louca pretensão cristã é justamente a fé na ressurreição do corpo (MENDONÇA, 2014). Em 1 Coríntios 15:42-44, fala-se de um corpo purificado: “[...] Semeado na corrupção, o corpo ressuscita incorruptível”; “semeado no desprezo, ressuscita glorioso; semeado na fraqueza, ressuscita vigoroso”; “semeado corpo animal, ressuscita corpo espiritual [...]”. José Tolentino Mendonça parece valorizar, contudo, não tanto a possibilidade desse corpo etéreo, mas a concretude de nosso corpo terreno, precário, pobremente humano – por ora, é apenas através dele que podemos buscar qualquer tipo de transcendência.

Em um texto acerca da esperança⁴, Mendonça (2019) a define como uma das três dimensões a partir das quais os gregos descreviam a experiência humana. As outras duas seriam a *mnemis* (memória) e a *aesthesis* (percepção sensível do presente):

Os antigos nomeavam uma ulterior e necessária dimensão, que chamavam esperança (elpis), explicada como a consciência de que havia um além, um amanhã. A ideia de um futuro foi sempre tida também como determinante, mesmo se para os gregos a esperança era uma coisa na qual não se podia propriamente confiar. Píndaro explicita-o bem quando relata que, no princípio, os deuses colocaram todas as coisas boas para o homem dentro de um vaso e lhe puseram uma tampa, com a proibição de removê-la. Mas o homem avizinhou-se do vaso e destapou-o. Quando fez isso, todas as coisas saíram de repente e o único bem que ficou dentro foi a esperança, a esperança daquelas coisas perdidas (MENDONÇA, 2019).

Na versão mais conhecida do mito citado pelo poeta, o vaso – ou a caixa – continha todos os males, libertados pela curiosidade de Pandora, a primeira mulher. Pandora assustou-se e fechou a caixa a tempo de salvar a esperança, que se encontrava no fundo. Segundo consta no

⁴ No mesmo texto, José Tolentino Mendonça cita estes versos do belíssimo poema “Os portais do mistério da segunda virtude”, de Charles Péguy (traduzido por Armando Silva Carvalho): “Não é a fé que me espanta.../ A caridade, diz também Deus, essa não me espanta.../ Mas a esperança, diz Deus, essa sim causa-me espanto./ Essa sim, é digna de espanto./ Que essas pobres crianças vejam como tudo acontece/ E acreditem que amanhã será melhor./ Que elas vejam o que se passa hoje e acreditem/ que amanhã de manhã será melhor./ Isso é espantoso e essa é a maior maravilha da nossa graça./ E isso a mim mesmo me espanta.”

Dicionário de Mitologia Grega e Romana (KURY, 2008), os bens que Pandora deixa escapar na versão alternativa da lenda retornam para junto dos deuses: a esperança, que *pertence apenas aos corpos*, é o único bem que permanece entre os mortais.

Vale comentar, por fim, o papel da pausa ao longo do poema. Para Alfredo Bosi (1977, p. 101, grifos do autor),

[a] pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos.

Esse efeito intensifica-se quando a pausa marca um *enjambement*. Em versos como “onde as malhas” ou “e, contudo, apenas aos corpos”, cria-se uma expectativa que pode ser quebrada na linha seguinte. Tinianov (1975b, p. 28) descreve as últimas palavras desse tipo de verso como “suspensas no ar”: imagem que podemos relacionar, aqui, aos corpos em queda de que fala o poema.

Considerações finais

Conciliando em si mesmo papéis aparentemente divergentes – poeta e cardeal –, José Tolentino Mendonça tem sido bem-sucedido em sua tentativa de conferir unidade às coisas. Observe-se, a propósito, que seus ensaios, crônicas, preleções e poemas abordam temas bastante semelhantes.

A característica mais surpreendente de sua poesia é a ausência de um discurso moralizante e abertamente religioso: quem fala em seus versos não é um homem santo, mas alguém que, como todos nós, sente angústia perante os males do mundo, as dificuldades da vida, a passagem do tempo e a certeza da morte. Por outro lado, visto que Mendonça raramente emprega a primeira pessoa do singular, alguns de seus poemas assumem um tom neutro, descritivo, enquanto outros parecem expressar uma voz coletiva.

De qualquer forma, é graças à linguagem poética que esses opostos convergem para um mesmo ponto, ainda que tal convergência só exista no espaço e no tempo do poema. Mendonça (2016) nos ensina que a poesia é capaz de abarcar o dia e a noite, a palavra e o silêncio – e também o corpo e a esperança.

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2012.

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.
- DECÁLOGO 1: Amarás a Deus sobre todas as coisas. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. [S. l.]: Versátil Home Video, 1989. 1 DVD (53 min).
- GANDOLFI, Leonardo. Sobre Teoria da Fronteira, de José Tolentino Mendonça. **Revista Pessoa**, São Paulo, out. 2018. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2667/sobre-teoria-da-fronteira-de-jose-tolentino-mendonca>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MAGARIÑOS, Elena. “Temos que levar mais a sério a nossa humanidade”, diz José Tolentino aos consagrados. Tradução [do original em espanhol] de André Langer. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 6 mar. 2019. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/587184-temos-que-levar-mais-a-serio-a-nossa-humanidade-diz-jose-tolentino-aos-consagrados>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- MARIE-EXPÉDIT, Frei. **Santo Expedito**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 224-236, dez. 1999.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 7-31, mar. 1999.
- MENDONÇA, José Tolentino. A esperança digna de espanto. **Portal iMissio**, Lisboa, 24 jan. 2019. Disponível em: <http://www.imissio.net/artigos/49/2356/a-esperanca-digna-de-espanto/>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- MENDONÇA, José Tolentino. **A mística do instante**: o tempo e a promessa. São Paulo: Paulinas, 2014.
- MENDONÇA, José Tolentino. A poesia nos prepara para a busca de Deus. Tradução [do original em italiano] de Moisés Sbardelotto. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 1 jun. 2016. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/555661-a-poesia-nos-prepara-para-a-busca-de-deus-artigo-de-jose-tolentino-mendonca#>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- MENDONÇA, José Tolentino. Portugal invade o Rio amanhã. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 abr. 1999. [Entrevista concedida a] Bernardo Carvalho. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq19049903.htm>. Acesso em: 8 ago. 2019.
- MENDONÇA, José Tolentino. **Teoria da fronteira**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I**: o ritmo como elemento construtivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética II**: o sentido da palavra poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.

A POETICS OF THE BODY: AN ANALYSIS OF TWO POEMS BY JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

Abstract

In this essay, through the analysis of two poems by José Tolentino Mendonça – “O que pode um corpo” and “O que é cair?” –, both published in the book *Teoria da Fronteira* (2017), we seek to infer the foundations of a poetics of the body in the work of this prized Portuguese poet and priest. Moving through the various meanings (both physical and metaphysical) of pilgrimage and crossing, the book is divided into three sections – “A fronteira”, “Sans-papiers” and “Direito de fuga”. The poems analyzed in this essay are part of the second section, permeated by the theme of the body. Guided by authors such as Iuri Tinianov, to whom the rhythmic aspects of a poem influence its meaning, our analysis is based on the relation between the various elements which constitute a poetic text (rhythm, sound, syntax, vocabulary, imagery). It also considers the fact that, in poetry, content and form are inseparable – as are body and hope.

Keywords

José Tolentino Mendonça. Body. Portuguese poetry.

Recebido em: 15/02/2022

Aprovado em: 04/09/2022

Uma leitura ecofeminista da poesia

de Sónia Sultuane

Página | 74

Joranaide Alves Ramos¹

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Savio Roberto Fonseca de Freitas²

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir sobre a representação ecofeminista na produção poética de Sónia Sultuane, considerando, portanto, *Sonhos* (2001), *Imaginar o poetizado* (2006), *No colo da Lua* (2009) e *Roda das encarnações* (2017) e pensando sobre as relações socioculturais e de gênero em Moçambique, um país africano recém-independente que preserva tradições patriarcais, coloniais e eurocêntricas. Foi necessário, pois, desenvolver um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, buscando contribuições teóricas de diferentes especialistas, tais como Aguessy (1980), Brandão, (2003; 2020), Freitas (2019), Guattari (2012), Soares (2005), Mies e Shiva (1993), entre outros. Com os poemas selecionados, vimos uma relação íntima entre o ser humano e a Natureza e uma voz poética que resgata as tradições e as memórias africanas sob um viés animista, revelando uma poesia que está em harmonia com os princípios ecofeministas, à medida que problematiza relações simbióticas humanas e mais-que-humanas e apresenta uma autoafirmação de uma identidade feminina em uma sociedade pós-colonial, patriarcal e capitalista.

Palavras-chave: Ecofeminismo. Poesia. Sónia Sultuane.

¹ Doutoranda em Letras pela UFPB. Mestre em Letras pela UFAL. Graduada em Letras pela UNIRIOS (BA). Bolsista CAPES.

² Professor Associado 1 de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do PPGL-UFPB. Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB

Considerações iniciais

A escrita de autoria feminina suscita, muitas vezes, é polêmica nas sociedades dominadas política e economicamente pelo homem. A partir dessa reflexão, da necessidade de questionar discursos normativos e do reconhecimento da urgência em discutirmos temas como ecologia, igualdade de gênero, identidade, colonialismo, patriarcado, por exemplo, assumimos a crítica ecofeminista. Essa possibilidade ressalta a atenção que a literatura dispensa às relações sociais e não seria diferente para com a ecologia.

O ecofeminismo traz à tona esta discussão, redefinindo o conceito de natureza e suas relações com o ser humano, historicamente constituído, dentro de uma abordagem interdisciplinar da ecocrítica. Ao nosso ver, temáticas ecológicas e seus desdobramentos, transformados em poesia e, em especial, de autoria feminina, conseguem despertar e desenvolver uma consciência humana capaz de questionar e diluir mecanismos opressores para com as naturezas humana e mais-que-humana.

Sensibilizamo-nos, pois, com a poesia de Sónia Sultuane³ (1971), nascida em Maputo, quando Moçambique, na África, ainda era colônia de Portugal, analisando a sua poesia à luz da crítica ecofeminista, com particular atenção às relações entre literatura e meio ambiente, demonstrando que esta escritora constrói uma voz poética ecofeminista voltada para representações da natureza no sentido de propagar um humanitarismo no feminino atento às discussões sobre as relações de raça, classe e gênero.

Consideramos, portanto, sua obra Poética, a saber: *Sonhos* (2001), *Imaginar o poetizado* (2006), *No colo da Lua* (2009), *Roda das encarnações* (2017). Compreender a representação ecofeminista na produção literária supracitada exige pensar sobre as relações socioculturais e de gênero de um país africano recém-independente que preserva tradições patriarcais, coloniais e eurocênicas severas e cristalizadas. É nesse contexto contraditório marcado por tradições e pela modernidade que Sónia Sultuane situa seu discurso lírico, uma voz feminina dotada de consciência ecológica, em uma linguagem mais individualista, preocupada em exprimir anseios subjetivos.

³ É uma poeta, escritora, artista plástica e curadora, além de contribuir com a música, a dança, a moda e a fotografia. Publicou cinco coletâneas poéticas: *Sonhos* (2001), *Imaginar o Poetizado* (2006), *No Colo da Lua* (2009), *Roda das encarnações* (2016) e *O lugar das Ilhas* (2021). Tem dois contos infanto-juvenis: *A Lua de N'weti* (2014) e *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017). Criou, em 2008, o projeto artístico (Walking Words), lançando, em 2021, através de uma plataforma digital, livro sobre esse projeto.

Foi necessário, pois, desenvolver um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, buscando contribuições teóricas e críticas de diferentes especialistas, tais como *Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras*, de Izabel Brandão, (2003), *Sob o comando de uma lua submissa: A poesia moçambicana de Sónia Sultuane*, de Sávio Freitas (2019), *As três ecologias*, de Félix Guattari (2012), *Visões e percepções tradicionais*, de Honorat Aguessy (1980), *Poesia e erotismo: uma leitura ecofeminista*, de Angélica Soares (2005), *Ecofeminismo*, de Maria Mies e Vandana Shiva (1993), entre outros.

Uma leitura ecofeminista da Poesia de Sónia Sultuane

O ser humano tem, não raro, dificuldades para criar e manter relações saudáveis consigo, com outrem e com a Natureza. Atualmente, estas conexões estão ainda mais fragilizadas em decorrência das buscas desenfreadas pelo poder e pelo acúmulo de riquezas, crise acentuada pelas desigualdades de direitos e de deveres.

Tais problemas são decorrentes do encadeamento entre capitalismo, colonialismo e patriarcado que engendram dominação e exploração de classe, de raça e de gênero, afetando, primeiramente, grande parte das mulheres, em especial, aquela que não diz respeito ao feminino hegemônico; e a Natureza, não por estarem, supostamente, mais próximas entre si, mas pelas construções sociais que, não raro, sobrepõem masculino e cultura, em detrimento daquelas, ao passo que as constroem socialmente, posto que mulher e natureza geram vidas.

Visando a restauração das relações humanas, bem como da Natureza, alguns movimentos importantes, como os ecológicos e os feministas, questionam as ordens capitalista, colonial e patriarcal e os seus discursos reguladores, opondo-se a todas as formas de dominação e de violência. Esta relação entre ecologia e feminismos é o que chamamos de Ecofeminismo que, por seu turno, propõe a luta pelos direitos das mulheres e a restauração dos ecossistemas que sustentam a vida, atentando-se e discutindo, ética e politicamente, sobre todas as formas de dominação.

Segundo Mies e Shiva (1993), o Ecofeminismo é um movimento com uma identidade feminina que acredita que precisa desempenhar uma tarefa importante nesses tempos difíceis, marcados pela devastação do Planeta e dos seus habitantes, fatores que configuram a mentalidade machista que nega o direito à mulher ao próprio corpo e a sua sexualidade.

A poesia de Sónia Sultuane é dotada de consciência ecológica. Propomos, pois, a partir dela e através da discussão sobre a recriação artística de mulheres e da Natureza, contribuir com os estudos literários, à medida que essa obra coopera com a desmistificação das

dualidades entre naturezas humana e mais-que-humana⁴, desconstruindo – em alguma medida – a concepção de gênero essencialista e universalista, responsável pelas opressões e repressões que sustentam as sociedades patriarcais, como já propôs Angélica Soares (2005).

Nesse sentido, importa enfatizar que a artista moçambicana resgata aspectos da cultura africana tradicional, como o animismo, por exemplo. Sobre isso, Michelle Facchin afirma que, em África:

existe a crença nas almas e no poder que cada objeto, ser ou elemento da natureza carrega, [...] a crença de que os objetos e todos os elementos da natureza possuem almas, tendo, inclusive, personalidades atribuídas a eles: o vento, o sol, os rios, as pedras, as árvores e outros mais são detentores de poderes e inteligência. (FACCHIN, 2016, p. 200-201)

Buscando libertar-se dessas coerções, Sónia Sultuane procura uma relação sensorial com a natureza, criando um sujeito poético que nos leva a pensar sobre a afirmação da identidade feminina e a existência de perspectivas ecofeministas em sua obra, embora marcada por uma visão essencialista. Tal aspecto ocorre porque a relação mulher-natureza já estimula essa ponderação, decorrente do colonialismo e do patriarcado, mas também da conexão da obra de Sónia Sultuane às raízes africanas.

No entanto, segundo Aguessy (1980, p. 123), “a atitude dos Africanos em relação ao universo, à vida e à sociedade exprime-se não de forma especulativa, mas sob a forma de atividade social, criativa e libertadora”, distanciando-se, em alguma medida, de nossa visão ocidental do mundo, enquanto a voz poemática encontra regozijo na natureza, entendendo o ser humano como parte constituinte daquela que é, segundo Brandão (2020), “muito maior do que todxs nós, humanos e não humanos [...]”.

Além disso, sua obra tem contribuído com a abertura do cenário literário para as mulheres escritoras moçambicanas que contribuem com a territorialização da escrita de autoria feminina, ao tempo que questiona o cânone, constituído preponderantemente por homens e reivindica, conforme aponta Sávio Freitas (2019), espaço para as mulheres naquela sociedade, bem como nas Artes, através de temas como ancestralidade, maternidade, corpo, erotismo e prazer sexual, por exemplo, ora marcados por esperança e igualdade entre humanos, ora por desencanto.

Adotamos, por isso, a *Ecosofia* de Guattari (2012, p. 8), que parte dos três registros ecológicos, “o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana”.

⁴ O termo está associado à vida não humana e, segundo Brandão (2020), atualmente, a terminologia mais adequada é “mais-que-humano”, como chamada por Alaimo (2010), dado seu entendimento de que o humano é parte integral de uma natureza que é muito maior do que humanos e não humanos

Tais registros nos interessam porque correspondem às vivências que consideramos genuinamente ecológicas. Esta articulação guattariana se relaciona intimamente com o Ecofeminismo e permite irmos além do registro ambiental quando nos posicionamos ecologicamente. Para ilustrar esta reflexão, selecionamos oito poemas que estão distribuídos ao longo de quatro Coletâneas publicadas por Sônia Sultuane e mencionadas anteriormente.

Sua primeira produção, *Sonhos* (2001), traz uma voz poemática feminina, que contribui com a pauta feminista e que convida leitoras e leitores a pensar sobre si, sobre um mundo justo e menos solitário através de poemas que apresentam mulheres que refletem sobre sua condição, sobre seus sentimentos, sobre o universo onde se encontram enclausuradas e quais fugas lhe são possíveis, em um tempo e em um lugar nos quais o prestígio viril é firmado e naturalizado. Esta reflexão é fundada na inscrição da relação entre humanos e natureza mais-que-humana, embora menos recorrente que em outras obras. A exemplo, temos “Oh! tu vento, que passaste pela minha face”:

Oh! tu vento, que passaste pela minha face,
 contente, apressado,
 acariciaste o meu rosto e beijaste-o,
 e partiste com a mesma pressa que chegaste,
 à procura de novos portos,
 sem saber se voltarias,
 um dia, novamente, chegaste,
 e por mim assobiaste,
 vinhas violento, atordoado,
 à procura deste meu porto que abandonaste,
 à procura deste meu rosto que beijaste,
 por sentires que nunca o deverias ter deixado.
 (SULTUANE, 2001, p. 40)

O simbolismo do vento apresenta diversos aspectos a depender da cultura. No entanto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 935), “devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância”. Esta alegoria em muito contribui com a leitura do poema elencado. Nele, o vento se parece com alguém, volúvel e impermanente, que chega e parte sem anúncio. O rosto da voz poemática se transforma em um porto para receber o vento “contente, apressado” e vê-lo ir, sem aviso prévio, “sem saber se voltarias”. O mesmo vento retorna “violento, atordoado [...] / por sentires que nunca o deverias ter deixado”.

O vento, semelhante a um homem, afeta a voz poemática com seu toque, com sua tenra doçura, com sua cólera tempestuosa e, conseqüentemente, com sua ausência. Nesse sentido, o vento é um símbolo de energia muito vigoroso que desperta as sensações descritas pelo eu-lírico feminino que se conecta com a Natureza, fazendo do seu corpo um lugar de acolhimento para as forças e poder dessa Natureza e, simultaneamente, de espera pelo homem

ausente. O vento é recobrado em “Oh! vento tu, vento forte” como uma espécie de enlace entre os poemas:

Oh! vento tu, vento forte,
que passaste por mim num ápice,
tu que deixaste tanta saudade,
por um dia por me teres passado,
vento, vento, volta vento,
que é por ti que espero,
que é por ti que anseio,
a tua brisa desejo,
toca meu rosto,
aberta a minha alma,
deixa-me voar ao som da tua música,
para ficar mais desperta,
mais livre mais liberta,
deixa-me embalar ao som da tua música,
para fugir,
para fugir,
para fugir.
(SULTUANE, 2001, p. 41)

Aqui, parece que o mesmo vento que tinha aportado, decidiu ir embora novamente. O eu-lírico feminino apresenta, agora, um viés erótico e apela, anaforicamente, para o retorno do vento/do homem porque o deseja e, por isso, mantém sua alma aberta, para que o “som da tua música” a faça voar, reafirmando a ligação – vista, também, entre vento e voo – entre mulher e elemento da Natureza que “desperta” e “liberta” a voz do poema, numa metáfora para a relação de querer e de entrega.

A leitura empreendida ratifica, ainda, a visão animista africana, difundindo a ideia de que todos os seres (o vento, aqui), animados ou inanimados, possuem uma força, uma essência vital, até mágica. Esta força vital é responsável, segundo Aguessy (1980, p. 98-99) “pela união de diferentes tipos de existência e seres, como o Ser supremo, os seres sobrenaturais, as almas dos defuntos, os homens vivos, os universos vegetal, mineral e animal e o universo mágico”. Desse modo, todo o universo está simbioticamente envolvido e relacionado. Esta perspectiva perpassa toda a obra de Sónia Sultuane, inscrevendo algumas tradições e a “memória coletiva africana”, nas palavras de Secco (1998, p. 161), [re]atualizando as heranças tradicionais de uma terra colonizada em um cenário pós-colonial.

Além disso, a poesia de Sónia Sultuane, de modo geral, não se preocupa em incriminar a submissão do binômio mulher-natureza em relação ao masculino, mas em construir novas subjetividades e sociabilidades, não apenas femininas, que respeitem as naturezas e os seus contrastes. A natureza, em sua obra, não é inscrita como força que precisa ser domada,

mas lugar, muitas vezes sensual, de onde surge a vida; eu-lírico e natureza são vivazes e intrinsecamente conectados e dependentes.

Vale apontar que Sónia Sultuane foi a primeira poeta moçambicana a escrever poemas notadamente eróticos, e esta condição nos permite relacionar a sua obra àquilo que Carmen Secco (2014, p. 68) chama de “erotizar Moçambique, fazendo pulsarem os desejos silenciados por séculos de violência e autoritarismo”. Sónia Sultuane contribui, desse modo, com este projeto e inscreve mulheres sexualizadas e erotizadas que podem representar muitas outras mulheres moçambicanas que reivindicam o direito sobre seus corpos.

E, nesse contexto, o erótico é um tipo de poder, como assegura Audre Lorde (2018). Segundo ela, o erótico é um recurso que mora no interior das pessoas, neste caso, em especial, das mulheres, alicerçado em um plano espiritual e feminino, além de fundamentado em sentimentos ainda não conhecidos. Contrárias a esta potência que as mulheres têm dentro de si, levantam-se as mais variadas opressões que, por sua natureza, distorcem aquele poder de modo a evitar as mudanças que pode gerar.

No caso das mulheres, Lorde (2018) aponta que esta violência atuou, também, suprimindo o erotismo que é fonte de poder. As sociedades patriarcais e seus instrumentos – a igreja, o estado, o trabalho – demonizaram este recurso e propagaram a falsa crença de que deveríamos suprimir o erótico para sermos fortes. Não há, no entanto, uma reivindicação de superioridade das mulheres sobre os homens na obra de Sónia Sultuane, fato que pode nos levar a entender sua poesia como essencialista em uma tradução cultural apressada. Há uma busca pela equidade, centrada na coletividade, na igualdade entre os seres e, nesse contexto, vemos mulheres que amam, que desejam e que, por isso, como quaisquer outros seres humanos, podem sofrer enquanto buscam por si ou por outrem.

As relações das mulheres e do feminino com outras pessoas continuam sendo poetizadas em *Imaginar o poetizado* (2006). Neste livro, o amor e o erotismo são equivalentes e atingem outras esferas, a da origem da vida, da conexão com o Cosmos, com os outros elementos da Natureza que, em comunhão com o eu-lírico, criam a ideia de completude e de totalidade, no que diz respeito ao corpo de mulheres que amam e que desejam, mesmo quando solitárias ou em solidão.

Os corpos femininos ardentes e cheios de vida deste livro se assentam e se realizam através da palavra poética feminina, sensual e erotizada, que canta amores e desejos espirituais e carnis, bem como o prazer que deles advém. Observar tais relações – pela ótica ecofeminista, a da voz poética consigo, com outrem, com o lugar que faz dela o que é, com a Natureza, é ver sujeitos que se realizam sem inviabilizar outros, reconhecendo-se como parte do Universo. Isso

nos permite pensar criticamente sobre as ligações antiecológicas patriarcais, coloniais e capitalistas, naturalizadas, que sustentam experiências desiguais e discriminatórias. Deste livro, listamos, primeiro, “Beijo Negro”:

Beija-me profundamente com o teu gosto,
 dá-me o teu gosto,
 faz-me renascer,
 para que no meu despertar sinta a fresca melodia dos pássaros,
 e a brisa me traga esse incenso místico...terra...
 que os rios e mares quentes,
 me lavem a consciência e me aqueçam a alma,
 o meu dia seja uma caça felina...a minha presa... a vida...
 o mergulhar no entardecer da esperança ardente,
 e esses tambores ao anoitecer, me embalem em sons embriagantes,
 o fogo dos corpos mais forte que as chamas das fogueiras,
 os gestos dos corpos suados,
 uma dança feiticeira de beijo negro,
 a minha entrega inteira,
 beija-me profundamente com esse gosto,
 porque só tu me beijas assim.
 (SULTUANE, 2006, p. 09)

Numa atmosfera bastante erótica de “uma dança feiticeira”, a voz poemática feminina se coloca como uma caçadora que busca outra pessoa que a faça renascer através do beijo, do gosto. Convidando elementos da natureza mais-que-humana, numa perspectiva ecofeminista, a “melodia dos pássaros”, a “brisa”, a “terra”, os “rios”, os “mares”, o “entardecer”, esta mulher cria um lugar muito sensual e quente através de termos que sugerem o ato sexual: “quentes”, “aqueçam”, “fogo”, “fogueira”, “corpos suados”; retoma elementos africanos, com os “tambores do anoitecer” – que lembram a musicalidade africana –, e as “fogueiras” – que simbolizam a sabedoria dos mais velhos e/ou as contações de história pelas mulheres ao redor da fogueira. Essas escolhas nos fazem entender, não apenas pela autoria, mas pelas metáforas lançadas, que o poema foi escrito em África, ou seja, embora o poema não traga uma discussão direta sobre identidade, é possível perceber o gênero e a raça do beijo que aparece logo no título, o “beijo negro” de alguém a quem essa mulher se entregará por inteiro.

É preciso lembrar que Sónia Sultuane é uma mulher mestiça e muçulmana e, segundo Freitas:

transgride muitos padrões e interdições que permeiam o seu meio social. Devido às repressões que os corpos femininos sofrem e, em se tratado do corpo feminino negro que ainda recebe um olhar hiperssexualizado, este corpo teve que ser negado e escondido por muitos anos. É só com alguns avanços na luta feminina por igualdade de gênero que as questões ligadas ao corpo e prazer feminino começam a ser (re) pensadas. (FREITAS, 2019, p. 105)

Tais questões ganham espaço para reflexão em obras como a de Sónia Sultuane. Vemos em sua poesia vozes femininas mais livres para falar de seus amores, de seus desejos,

de seus corpos e de seus prazeres, desfazendo a imagem estereotipada – de hipersexualização do corpo feminino negro – criada pelo homem e pelo colonizador e que ainda encontra vez para se perpetuar pelo mundo. Em “Amar”:

Amar! amar!
 será o sentir do ar, do mar,
 esse imenso, incontrolável, incontável,
 inimaginável,
 amar! amar!
 será ar poluído, carregado, invisível,
 amar! amar!
 O que será?
 será apenas essa palavra, que imaginamos em nós
 vazia, fria, cortante,
 ar, mar,
 amar...!
 (SULTUANE, 2006, p. 44)

A voz poética reflete, liricamente, sobre a ação do amor, amar. Para tanto, aproxima-a do ar e do mar, ambos símbolos de incerteza, de dúvida, de inconstância; por outro lado, simbolizam, aquele: “princípio da composição e da frutificação”; este: “dinâmica da vida [...] lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 68/593), sentimentos atrelados ao amor, Eros que une na mesma imagem, uma natureza dupla: a do amor divino e a do desejo voraz (PLATÃO, 2017). Um eterno paradoxo, o amor renova as potencialidades dos seres, mas por ser libido também exige ação, o contato com outrem, o choque.

Por ser desejo e consciência, não é possível, geralmente, encontrar o ponto de integração, a capacidade de ligação, daí as ponderações feitas no poema. Amar é um sentir “imenso, incontrolável, incontável, inimaginável” e, antagônica e complementarmente, pode ser “poluído, carregado, invisível”, uma palavra “vazia, fria, cortante”. Nem sempre generoso, muitas vezes egoísta, o amor pode ser incerto, inconstante, mas transformador, como o ar e o mar que tiveram essas características associadas ao ato de amar.

O ar e o mar, elementos da Natureza, simbolizam, aqui, um lugar experienciado pela travessia e pela submersão. Para além das representações encontradas, tal comunhão é legitimada fonologicamente nos dois últimos versos, quando ‘ar’ e ‘mar’ formam o verbo “armar” que, por sua vez, remete às armadilhas do amor, da ação de amar, condição suposta e exclusivamente humana.

Sônia Sultuane cria vozes poéticas femininas que buscam por amor e por prazer, mas também por si mesmas, desde *Sonhos*. Em seu projeto poético, escrita e corpo feminino estão profundamente relacionados e, por isso, dizemos que escrita e inscrição correspondem, a

nosso ver, à superação das normas e moralidades machistas através da literatura. Os corpos femininos inscritos em sua poesia representam, a nosso ver, a luta da mulher, em alguma medida, contra o jugo da sociedade patriarcal.

No colo da Lua (2009) traz uma escrita mais amadurecida em relação a *Sonhos* e apresenta a Lua como uma figura feminina que zela em seu colo por outras vozes igualmente femininas, cheias de desejos, de amores, de medos, de prazeres, de saudades, de memórias e de outras sensações e vivências que querem se levantar, poeticamente, contra a colonização das mulheres que ainda estão presas pelo patriarcado.

Importa destacar a relação que Sónia Sultuane tem com a Lua, tão natural quanto política – porque através da inscrição da Lua em sua poesia, é possível [re]pensar e questionar a condição das mulheres nas sociedades –, retomada várias vezes em sua obra e nas muitas fases da Lua, que ilustram cada página de sua coletânea *Roda das encarnações* (2017). *No colo da lua* se articula com a perspectiva ecofeminista, mas é necessário:

observar que enquanto o ecofeminismo sugere libertação, a poesia de Sónia Sultuane elege a Lua como um elemento natural que interfere na ordem de sua produção literária, fazendo com que a referida escritora transforme a Lua em uma entidade mística protetora das fases da mulher, fortalecendo a ideologia de que mulher e natureza são duplamente submissas. (FREITAS, 2019, p. 2-3)

Ou seja, enquanto o Ecofeminismo reflete sobre como o ajustamento mulheres/natureza pode ser trabalhado de modo a buscar a libertação, o não-silenciamento de certos grupos de humanos e da vida não-humana (BRANDÃO, 2003, p. 464), e a escolha pela Lua, comum entre poetas, pode validar alguma ideia de submissão, visto que a Lua ocupar lugar de subalternidade em relação ao Sol que é relacionado ao masculino. Esta é uma representação muito íntima e clara do feminino nas sociedades patriarcais. Chevalier e Gheerbrant apontam que:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; do outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes de mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 561-566)

Consoante a Freitas (2019), constatamos que Sónia Sultuane adota a Lua como uma presença feminina que orienta e ilumina, símbolo de transformação e de crescimento, e a leitura global de sua poesia permite observar o Sol e a Lua como elementos essenciais e que

representam conhecimentos, sem os quais essa voz feminina não existiria; um completa o outro, sem dualismos ou sobreposições. Essa voz tem consciência ecológica e reconhece, portanto, a força e a importância da natureza mais-que-humana sobre sua natureza. Pelas acepções apresentadas, percebemos um livro profundamente marcado por simbologias que falam do lugar das mulheres, alguns impostos, outros escolhidos. No poema homônimo:

Quero olhar o céu
e contemplar a sua sombra dançando
na cadência do meu coração,

mergulhar no seu infinito,
no reflexo do azul esverdeado profundo,
sentir o cheiro do mundo percorrer-me as entranhas,
falar às estrelas prateadas,
sentar-me no colo da Lua amando a imensidão do universo,
saboreando cachos de uvas pretas adocicadas,
para poder entregar-me a todos os sabores exóticos,
cantando e suspirando pela vida.
(SULTUANE, 2009, p. 23)

Notamos uma mulher em íntima harmonia com a natureza, que se coloca no “colo da Lua”, um lugar que parece aconchegante, acalentador e maternal, para amar “a imensidão do universo”. A consciência ecológica representada no poema e percebida através dos elementos como a “Lua” e as “estrelas prateadas”, por exemplo, constroem uma atmosfera sensual e livre de quem tem autonomia sobre o seu corpo, se reconhece como parte do universo e canta e suspira “pela vida”.

O poema, dividido em duas estrofes – outros em mais estrofes, diferentes dos livros anteriores que apresentaram textos poéticos com apenas uma estância –, é encabeçado pelo verbo “Querer” que estabelece um paralelismo com os demais verbos do poema, denotando a autonomia de uma voz poética feminina que sente e pode dizer do seu querer. No poema “Liberdade”:

Quero ser a areia que cobre
apressada o corpo desnudo do Universo

quero assobiar aos pássaros
a música despida dos ventos

baloioçar no luar despreocupado
fugir das mãos das árvores pregadas na terra
soprar o meu nome escrito na areia quente do deserto
voar abraçada no dedo dos pássaros para bem longe
sem deixar marcas ou arrependimentos.
(SULTUANE, 2009, p. 13)

Outra vez, vemos natureza mais-que-humana e mulher em um exercício de fusão para retomar a ideia de liberdade e de revivificação – “sem deixar marcas ou arrependimentos” –, da mulher e da natureza, como quem retoma o ato de criação, visto a areia espalhada pelos versos ser, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 79), “um símbolo de matriz, de útero [...], busca de repouso, de segurança, de regeneração”. O poema apresenta uma consciência ecológica representada pela conexão harmoniosa entre a voz poemática e, além da “areia”, dos “pássaros”, dos “ventos”, do “lunar”, as “árvores”, de quem a voz do poema quer fugir por estarem “pregadas na terra” e que, por isso, não representam a liberdade buscada, em contraposição aos demais elementos que estão ligados ao movimento. Entendemos que o desejo de liberdade cantado em todo o poema é, também, uma reação metafórica às prisões que cerceiam as vidas de muitas mulheres em sociedades sustentadas por discursos patriarcais.

Trata-se, pois, de uma voz poética no feminino intimamente relacionada com a natureza e com suas manifestações, representando uma mulher, vítima principal dos cerceamentos, que busca liberdades, um desejo silenciado pela violência e pelo autoritarismo patriarcal que funda a reflexão das condições das mulheres naquela sociedade na obra de Sónia Sultuane. Não é por acaso que muitas mulheres aparecem em sua obra, vítimas do machismo. As questões apontadas nos fazem perceber uma poesia ancorada nas tradições culturais, mas que busca a transformação das vidas das mulheres, senão as reais, ao menos, as ficcionais.

Nesse sentido, também concordamos com Freitas (2019) quando aponta que a poesia de Sónia Sultuane é um espaço de discussão, ainda essencialista sobre a humanidade, indicando que a nação moçambicana, como tantas outras, precisa aprender a conviver respeitosamente com as diferenças de raça, de classe e de gênero, como preconiza o Ecofeminismo.

A natureza na obra de Sónia Sultuane e para a crítica ecofeminista é um espaço político como já vimos nos poemas apresentados, através do qual, podemos repensar nossas relações interpessoais e intrapessoais, nossas ações para preservação do ambiente, as relações de raça, classe e gênero, a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma concepção que questiona as relações entre natureza e cultura nas sociedades patriarcais, coloniais e capitalistas. O Ecofeminismo tem sido uma força importante para refletirmos sobre essas questões e buscarmos alternativas para a construção de um mundo mais justo.

Roda das Encarnações (2017) é marcado por espiritualidade, devoção e paixão por sensações. Vivências espirituais e carnavais se misturam e revelam reminiscências de uma mulher moçambicana, muçulmana, mãe, trabalhadora, de um mundo contingente e perecível, cíclico, de retorno das formas da existência, de ligação entre vivos e mortos. Isso se dá através de

movimentos no espaço e no tempo, pelos mares, pela terra, pelos ares e, especialmente, por dentro de si.

A natureza, neste livro, possui uma afinidade muito forte com os espíritos, o que reitera a perspectiva animista adotada por Sónia Sultuane. Natureza e espíritos se integram e se manifestam concomitantemente; tais relações interessam ao “princípio ecofeminista [que] procura ligações onde o patriarcado capitalista e a sua ciência bélica estejam empenhados em desligar e seccionar o que forma um todo vivo” (MIES; SHIVA, 1993, p. 27).

Esse princípio de ligação está fundamentalmente atrelado à visão animista africana. Tal princípio é muito importante para as mulheres de diversos movimentos que redescobriram o encadeamento de todas as coisas, buscaram libertação da destruição patriarcal para si e para a natureza e, conforme Mies e Shiva (1993), descobriram aquilo que se chamou de dimensão espiritual da vida ou de espiritualidade, termo diferente de religião, menos idealista que, por sua vez, está presente em todas as coisas.

Mies e Shiva (1993) apontam Starhawk, que considera a espiritualidade parecida com a sensualidade e a energia sexual das mulheres, que liga umas às outras, a outras formas de vida e aos elementos e esta energia seria a responsável pela capacidade de amar e de celebrar a vida. Para essas ecofeministas:

A relevância ecológica desta ênfase na “espiritualidade” reside na redescoberta do aspecto sagrado da vida, de acordo com o que a vida na Terra só pode ser preservada se as pessoas começarem de novo a ver todas as formas de vida como sagradas e a respeitá-las como tal. Esta qualidade não está localizada numa divindade do outro mundo, numa transcendência, mas na vida quotidiana, no nosso trabalho, nas coisas que nos rodeiam, na nossa imanência. (MIES; SHIVA, 1993, p. 29)

Essa perspectiva difere bastante do racionalismo e da ciência ocidentais, que se contrapõem à perspectiva de Mies e Shiva e acreditam que a liberdade somente é possível se a natureza for dependente e subordinada ao masculino. Em contrapartida, a poesia de Sónia Sultuane inscreve a natureza como um ser vivo, que merece respeito, que não deve ser violado e, com profunda consciência ecológica, aponta para como mulheres e homens são afetados por esta natureza e, daí, a necessidade de cuidado e atenção.

Pululam de sua poesia ares românticos de quem rejeita a tradicional separação entre mulheres e homens, entre seres humanos e outras naturezas e registra-se a crença na coletividade, na possibilidade de se constituírem novas subjetividades e seres mais humanos em todas as suas dimensões.

Nesse contexto, o primeiro poema do livro é homônimo e é dedicado ao seu filho, carne de sua carne, Bruno Dias, a quem dedicou também *Sonhos* (2001), seu primeiro livro:

Sou os olhos do Universo,
 a boca molhada dos oceanos,
 as mãos da terra,
 sou os dedos das florestas
 o mar que brota do nada,
 sou a liberdade das palavras quando gritam e rasgam o mundo,
 sou o que sinto sem pudor,
 sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro
 estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos
 sou o cosmos
 vivendo em harmonia na roda das encarnações.
 (SULTUANE, 2017, p. 13)

O poema traz uma voz feminina e, em alguma medida, erótica e sensual, que apresenta um corpo que também é o cosmos, o universo, a origem e, por isso, o arquétipo ideal, pleno, sagrado, em harmonia com a sua criação. Vemos um corpo feminino autônomo, o sopro ou o espírito responsável pela criação, pela vida humana e mais-que-humana. A “Natureza do corpo e corpo da Natureza convergem no poema” (SOARES, 2005, p. 04) através das relações inseparáveis entre estes corpos que fazem girar a “roda das encarnações”. Nessa linha, segue “Em cada dia que passa e em que renasço”:

Revivo sendo água de todos os mares, de todos os oceanos.
 Cresço na liberdade das florestas imitando o canto das aves.
 Corro na areia quente dos desertos buscando o tesouro da vida.
 Aprendo a ser humana com o calor que recebo do sol
 e aprendo a guiar-me pelo misterioso e intenso brilho da lua,
 que me faz iluminada e faz a minha alma transparente.
 Ah, e aprendo a amar pelo sopro abençoado que Deus me lançou
 no momento em que aprendia
 os primeiros passos da vida.
 (SULTUANE, 2017, p. 43)

Ratificando a íntima relação entre os seres, entre o ser humano e a natureza mais-que-humana, encontramos uma voz poética feminina em perfeita harmonia com a água, com as florestas, com as aves, com a areia quente do deserto, com o calor do Sol e com o intenso brilho da Lua, elemento recorrente e força inspiradora para Sónia Sultuane. No poema, vemos o estágio de alguém que aprende “os primeiros passos da vida”, cresce e descobre como “ser humana” em contato com as forças na natureza. Destacamos ainda a fé, a crença em Deus – embora sua obra apresente um caráter politeísta – que a ensinou a amar. A voz poemática utiliza o verbo “aprender” três vezes. Uma já foi mencionada. Nas outras situações, ele está relacionado ao Sol e à Lua, que não aparecem como opostos e têm uma aplicação simbólica muito ampla. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato; a Lua, o conhecimento por reflexo, racional, especulativo.

Consequentemente, o Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e à alma, assim como as suas sedes – o coração e o cérebro. São a essência e a substância, a forma e a matéria. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 837)

O Sol, no poema, ensina a voz poemática a ser humana através do seu calor e a voz do poema é guiada pelo “misterioso e intenso brilho da lua”. O Sol e a Lua, segundo as simbologias apresentadas, representam conhecimentos, sem os quais essa voz feminina não existiria; um completa o outro, sem dualismos ou sobreposições, neste caso, diferente do que já vimos. Essa voz tem consciência ecológica e reconhece, portanto, a força e a importância da natureza mais-que-humana sobre sua natureza.

Entender a representação ecofeminista na produção literária supracitada exige pensar sobre as relações socioculturais e de gênero de um país africano recém-independente que preserva tradições patriarcais e androcêntricas severas e cristalizadas. É nesse contexto contraditório marcado por tradições e pela modernidade que Sónia Sultuane situa seu discurso lírico, uma voz feminina preocupada em representar o eu e os seus sonhos, universo feminino, lugar de fala e direito de ser ouvida, temas diferentes daqueles tratados pela geração da Literatura de Combate.

Um ponto importante é que, enquanto Sónia Sultuane poetiza sobre mulheres e as questões sociais que atravessam seus corpos, suas vidas, seus direitos, é possível observar, ainda, um olhar poético que, no Ocidente, consideramos feminista, mas, por vezes, essencialista, em parte pelas tradições africanas inscritas. Essa interpretação exige considerações politizadas em relação à ordem opressora que age sobre as mulheres e, neste caso, contra a Natureza, bem como das diversas noções de Natureza que os estudos ecocríticos propõem; estas ponderações ampliam a perspectiva ecofeminista e permitem refletir sobre as dominações e explorações do planeta, como aponta Brandão (2003).

Sabemos que as sociedades patriarcais, coloniais e capitalistas são repressoras. As mulheres são as principais vítimas desta repressão, uma vez que são colocadas em “casas de bonecas” e criadas, muitas vezes, conforme o modelo requerido pela ideologia machista. Nesse contexto, as mulheres, quando meninas, são ensinadas sobre o que falar, como sentar-se, o que vestir e, principalmente, sobre o que não sentir e, por conseguinte, declarar e fazer, com vistas a manter a ‘dignidade’ e a ‘elegância’. As mulheres tornam-se propriedades de homens que coisificam suas vidas, vigiam seus corpos, sua sexualidade – dessexualizando-as – e, não raro, punindo-as.

A literatura se ocupou em representar e discutir sobre as relações sociais e os impasses que as movimentam. Sendo assim, a vida das mulheres, seus corpos, suas identidades

e aspirações – quase sempre ligadas ao casamento, ao lar e aos filhos – foram tramas para muitos enredos que, por sua vez, serviram de exemplo para o bom comportamento das moças. Isto é, as mulheres, por muito tempo, não foram donas de suas vidas reais e, na ficção, viram personagens pré-moldadas por terceiros, os homens.

A literatura contemporânea moçambicana tem ofertado um novo e importante viés. Apoiada pelas lutas feministas que abriram espaços para as mulheres, onde elas podem ser vistas, podem dizer e ser ouvidas, muitas puderam se assumir escritoras e renovar o cenário literário. As lutas travadas e vencidas conferiram às mulheres o direito de sair de casa, a de boneca, e ocupar o mercado de trabalho, estudar, votar, escolher parceiros, casar ou não, maternidade, ou seja, as mulheres assumiram o direito sobre os seus corpos e sobre sua sexualidade, pelo menos na teoria – na prática, ainda são espreitadas e castigadas.

No entanto, os novos e, ainda incipientes, direitos possibilitaram às mulheres serem recriadas de outros modos pela literatura, a começar pela autoria e, depois, pelas tramas. É possível ver, além daquelas mulheres enclausuradas e exaustas, as outras, mais livres e com autonomia sobre os seus corpos. As novas relações artísticas permitem pensar sobre como convivemos em sociedade e como estas relações são desiguais e injustas, em especial, em nosso estudo, no que concerne às mulheres e aos homens, ao feminino e ao masculino, este sempre apoiado pelas ideologias patriarcais que regem as sociedades.

Dar atenção à literatura de autoria feminina é decolonizar práticas que inviabilizam e invisibilizam mulheres no mundo todo, ressingularizando suas subjetividades, valorizando-as para um possível empoderamento que pode criar comunidades mais solidárias. Esta perspectiva pode ser ainda mais fortalecida se o texto literário também recriar as outras naturezas, outro campo de “resistência contra a opressão e exploração generalizada do planeta” (BRANDÃO, 2003, p. 466).

A mulher que reflete e tem espaço para dizer sobre si e sobre seus pares colabora para a [re]construção da sociedade, através de uma profunda consciência ecológica que, no caso de Sónia Sultuane é, também, poética. Sua obra contribui, local e externamente, com as reflexões que devemos fazer sobre a condição das mulheres e da Natureza, materializadas através de uma voz poemática “orientada estética e ideologicamente por uma força essencialista de valorização a mulher” (FREITAS, 2019, p. 11).

É necessário retomar, nesse sentido, a *ecosofia* de Guattari, tendo em vista as possibilidades de reflexões ecológicas encontradas nos poemas destacados para dizer que tal mensagem aponta para outro conceito guattariano, o do “Territórios Existenciais” (2013, p. 38), “sejam eles concernentes às maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou aos grandes

conjuntos contextuais relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais da humanidade”, permitindo repensar, através de um consciência ecológica, as interações entre os ecossistemas, ressingularizando a experiência humana individual e coletiva (GUATTARI, 2013, p. 15).

Uma voz poética feminina, como a de Sónia Sultuane, que discute sobre corpo, sexualidade, erotismo e prazer femininos, por exemplo, contribui com a referida ressingularização e valorização da subjetividade feminina que rompe ou, pelo menos, questiona a ideologia patriarcal; tais possibilidades se encontram e se fortalecem na ideia guattariana porque, segundo Soares (2005, p. 2-3), nesta ecosofia, “a condição da mulher participa das preocupações ecológicas tanto quanto as questões ambientais e a estas se ligam em busca do equilíbrio global”.

Nos poemas selecionados, vimos uma incorporação tão íntima entre o ser humano e a Natureza que, não raro, o corpo feminino é, também, terra, água, floresta e o Universo, alterando, em certa medida, as reproduções tradicionais requeridas pelas sociedades patriarcais, apesar de ainda baseadas no essencialismo.

Últimas Considerações

O Ecofeminismo se interessa pela união de duas questões importantes e atuais: a ecologia e o feminismo que se relacionam, permitindo refletir ética, política e criticamente sobre diversidades, igualdade de direitos e de oportunidades entre mulheres e homens, bem como em defesa do meio ambiente e de sua preservação.

Nesse sentido, a poesia de Sónia Sultuane, constituída essencialmente por uma voz lírica e feminina, ressingulariza poeticamente o universo feminino em um jogo sinestésico singular e fecundo, permeado por intensa consciência ecológica, que nos parece fundamentada pelos três registros ecológicos guattarianos. À medida que poetiza sobre a condição das mulheres na sociedade moçambicana – o que nos permite pensar sobre sua situação em um contexto mais amplo –, a obra de Sónia Sultuane possibilita uma reflexão sobre as relações humanas, bem como a sobreposição do masculino em relação ao feminino, decorrente das relações patriarcais, coloniais, machistas e misóginas que atravessam Moçambique e, conseqüentemente, sua individualidade. Tais fatos evidenciam que os sistemas que oprimem e reprimem as mulheres, sua subjetividade e sua sociabilidade estão, ainda, muito arraigados na sociedade moçambicana e continuam aprisionando mulheres, das mais diversas formas.

Outrossim, a voz poética que encontramos resgata as tradições e as memórias africanas, sob um viés animista e está em profunda comunhão com a Natureza, com o Cosmos.

Isso gera considerações ainda mais abrangentes, a exemplo da exploração generalizada do Planeta e da necessidade de rever tais práticas para a criação de um mundo mais justo para todas as formas de vida, embora sua obra não exponha diretamente uma preocupação declarada com o ambiente, tampouco censure a soberania masculina. Todavia, sua poesia está em harmonia com os princípios ecofeministas, à medida que problematiza relações simbióticas humanas e mais-que-humanas e apresenta uma autoafirmação de uma identidade feminina em uma sociedade pós-colonial, patriarcal e capitalista.

Referências

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I et al. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 95-136.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: _____; MUZART, Zahidé. **Refazendo nós**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

_____. Literatura e ecologia: Vozes feministas e interseccionais. In: **Revista Ártemis**, vol. XXIX nº 1; jan-jun, 2020. p. 2-13.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FACCHIN, Michelle Aranda. **Um conto do tempo, um poema do rio: animismo em Mia Couto**. In. Letras em Revista Teresina, V. 07, n. 01, jan./jun. 2016.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Sob o comando de uma lua submissa: A poesia moçambicana de Sónia Sultuane. In: BRANDÃO, Izabel; LOURENÇO, Laurenny. **Literatura e Ecologia: trilhando novos caminhos críticos**. Maceió: EDUFAL, 2019. 101-116.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 21 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

LORDE, Audre. **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Heretika, 2018. Disponível em <<https://we.riseup.net/assets/483071/Audre+lorde+Textos+escolhidos+2a+edi%C3%A7%C3%A3o-bklt.pdf>>. Acesso em 01/11/21.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

PLATÃO (380 a. C). **O banquete**. São Paulo: Edipro, 2017.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mia Couto**. Gagoatá. n. 5. Niterói, 1998, p.159-169.

_____. **Afeto e Poesia: Ensaios e Entrevista: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SOARES, Angélica. Poesia e Erotismo: um leitura ecofeminista In: Recorte – **Revista eletrônica de Letras**. Universidade Vale do Rio Verde, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2141>>. Acesso em 30/06/21.

SULTUANE, Sónia. **Sonhos**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

_____. **Imaginar o poetizado**. Maputo: Ndjira, 2006.

_____. **No colo da Lua.** Maputo: s/e., 2009.

_____. **Roda das Encarnações.** São Paulo: Kapulana, 2017.

AN ECOFEMINIST READING OF SÓNIA SULTUANE'S POETRY

Abstract

The purpose of this article is to discuss the ecofeminist representation in Sónia Sultuane's poetic production, considering, therefore, *Sonhos* (2001), *Imaginar o Poetizado* (2006), *No colo da Lua* (2009) and *Roda das Encarnações* (2017) and thinking about the sociocultural and gender relations of a newly independent African country that preserves patriarchal, colonial and Eurocentric traditions. It was necessary, therefore, to develop an exploratory, bibliographical and qualitative study, seeking theoretical contributions from different experts, such as Brandão (2003), Freitas (2019), Guattari (2012), Soares (2005), Mies and Shiva (1993), between others. With the selected poems, we saw an intimate relationship between the human being and Nature and a poetic voice that rescues African traditions and memories, under an animist bias and, revealing a poetry that is in harmony with ecofeminist principles, as problematizes human and more-than-human symbiotic relationships and presents a self-affirmation of a female identity in a post-colonial, patriarchal and capitalist society.

Keywords:

Ecofeminism. Poetry. Sónia Sultuane.

Recebido em: 17/02/2022

Aprovado em: 18/07/2022

Poesia mixada: transliterações em *I who cannot sing* (2020)

Paulo Alberto da Silva Sales¹

Instituto Federal Goiano (IFGoiano)

Resumo

As novas configurações da recente poesia portuguesa, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XXI, se expandiram para além do campo estritamente literário. Inserida na era digital, alguns poetas têm articulado diversas formas de transliterações poéticas por meio de montagens sonoras e musicais, bem como através de vídeos-poemas e de poemas-performances. A propósito dessas práticas de *mixed poetry* [poesia mixada], destacam-se os trabalhos de Patrícia Lino, uma jovem poeta portuguesa que tem apresentado “objetos-livros” que questionam os limites da/na criação de poesia no tempo presente ao integrá-la às ferramentas *high tech*. No álbum de poesia mixada *I who cannot sing*, lançado no Brasil em 2020 pela Gralha Edições, tanto em forma de livro quanto formato audiovisual no *web site* de título homônimo, nota-se um exercício de escrita poética transmedial hipermediado por meio de programas de computador. Ao se apropriar das práticas de um ou mais *beats* e de *samples* da música eletrônica, *I who cannot sing* traz a figura da poeta que “canta sem saber cantar”, ou melhor, de uma *DJ* que faz *remixes* de palavras, sons e vozes. Por fim, leem-se evidências dessas práticas de apropriação, colagem musical e pastiche sonoro nas composições “Eu q não sei escrever prefácios” e “Eu que não sei cantar”.

Palavras-chave

Poesia portuguesa contemporânea. Patrícia Lino. Apropriação. Transliterações intermediais. Poesia mixada.

¹ Professor de Linguagens no Instituto Federal Goiano e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina.

A produção de Patrícia Lino², embora ainda muito recente, tem despertado a atenção da crítica em diversos aspectos, seja pela transdisciplinaridade típica de suas composições, seja pelas transliterações presentes em seus escritos que tendem a expandir os campos de criação poética aos do universo das tecnologias digitais. Seus trabalhos dialogam com vertentes norte-americanas da chamada “escrita não-criativa” [*Uncreative writing: managing language in the digital age*], de Kenneth Goldsmith (2011) e do “gênio não original” [*Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*], de Marjorie Perloff (2013), ao destacar como as artes e a literatura, na era digital, têm se servido cada vez mais de ferramentas e mecanismos disponibilizados por computadores, que transferem conteúdos de arquivo de um suporte para outro. Essas práticas comuns da cibercultura, tais como as reutilizações e os reaproveitamentos, proliferam-se em sua poética por meio de escritas transmediais que, por sua vez, representam o espírito da sociedade pós-industrial³.

O constante deslocamento de textos da tradição, de outras fontes e, sobretudo, de diversos sítios da *web*, bem como a apropriação de procedimentos computacionais na composição de textos multimodais – que mesclam desenhos, imagens, sons e vídeos com os processos de criação de poesia – são amplamente encontrados nas recriações multiformes de Patrícia Lino, principalmente por meio da mixagem e da reciclagem. A poeta, ao investir nas práticas de transfiguração e de reproposição por meio de *mash-up* / *mélange* – “misturas” como dizem os portugueses⁴ – enfatiza o uso de palavras, frases e versos deslocados que são acoplados em novos meios originais por meio de *samples*, ou seja, amostras de palavras e frases articuladas a sons (vocais, eletrônicos) ou mesmo a trechos de músicas, arranjos ou amostras canções já existentes. Ressaltem-se seus vídeos-poemas disponíveis em seu site *poetographica*⁵, nos quais a artista multimodal assume a função de um *DJ* das palavras,

²Nascida em Portugal em 1990, a autora já residiu em vários países, dentre os quais, o Brasil, onde passou uma longa temporada em São Paulo. Fez sua pesquisa de doutoramento a respeito da poesia brasileira contemporânea e atualmente mora nos EUA, onde leciona literatura e cinema afro-luso-brasileiro na University of California (UCLA), na cidade de Los Angeles. Merecem destaque suas publicações: *Manoel de Barros e a poesia cínica* (2019), pela Edições Relicário; *No es esto un libro/ Não é isto um livro* (2020) – “objeto-livro” bilíngue publicado pela Editora Vestígio, em Bogotá, na Colômbia –; *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), publicado pela Edições Macondo, de Juiz de Fora, Minas Gerais, e *I who cannot sing* (2020), álbum de poesia mixada publicado pela Gralha edições, também em Juiz de Fora. Suas composições multimodais têm sido publicadas – tanto em formato impresso quanto em *web sites* – no Brasil, Cabo Verde, Colômbia, Estados Unidos, Portugal dentre outros espaços. Destacam-se também seus livros audiovisuais publicados em seu canal do *YouTube*, tais como *Anticorpo* (2020) e diversos trabalhos poético-sonoro-visuais seu site *poetographica*.

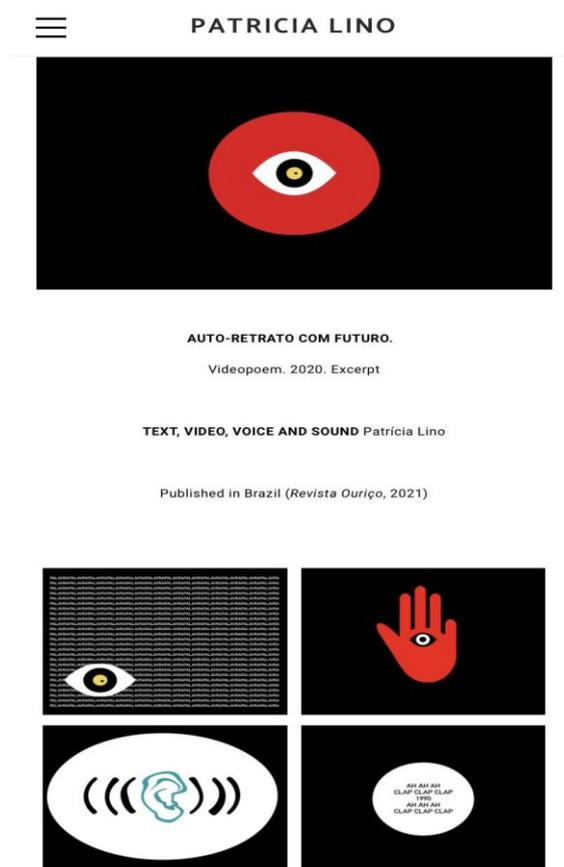
³Referimo-nos a perspectiva de Daniel Bell, a partir dos anos 1950. A esse respeito, ver *A condição pós-moderna* (2009), de Jean François Lyotard.

⁴(DIMITRI BR, 2020, *apud* LINO, 2020, p. 9)

⁵No site <http://www.patricialino.com/poetographica.html>, encontra-se sua bibliografia ativa e passiva. Destaque para a aba “poetographica”, que contém vários trabalhos transmediais em que as construções poéticas são sampleadas e remixadas. A percepção das mixagens poéticas – som, imagem, palavra – se concretiza transmedialmente em todo o vídeo.

remixando trechos sonoros de frases, versos e trechos de textos apropriados com *beats* e com imagens diversas. Tais práticas de remixagem e/ou de sampleamento, como também apontou Leonardo Villa-Forte (2019, p. 24), são técnicas desempenhadas de forma semelhante ao dispositivo *sampler* – um gravador que armazena qualquer espécie de sons e que permite reproduzi-los de formas variadas – retira fragmentos de fontes diversas, desloca-os e os reposiciona em novos contextos. Nessas transliterações, os vídeos-poemas ressaltam a sonoridade das palavras, que são vocalizadas em diferentes timbres, ritmos e escalas em gravações que misturam palavra, som e imagem. O vídeo-poema “Auto-retrato com futuro” (2020) representa bem esse *mash-up*:

Figura 1 – Página do *web site* patricialino.com/auto-retrato-com-futuro



Fonte: LINO, 2020.

Na transliteração da *mixed poetry*, notam-se letras e palavras de diferentes formas, tamanhos, fontes, escalas – mescladas a imagens, materiais, movimentos, sons e vocalizações da própria poeta que remixa a sua voz com outras vozes e outras sonoridades bilabiais, fricativas, oclusivas, sibilantes. Em “auto-retrato com futuro” – que tem a duração de 03’59” – ressaltam-se, no primeiro plano visual, os sons e as vozes que passam a ser mais importantes

que a matéria-palavra propriamente dita. Aos leitores-espectadores, é apresentado no início do vídeo-poema a reduplicação do verbete “palavra” *ad infinitum* juntamente a *samples* eletrônicos diversos que repetem incessantemente os sons vocálicos: pa-la-vra/ pa-la-vra/ pa-la-vra... Os sons dos *beats* se conectam aos sons das consoantes e das vogais, ao passo que vão se formando diferentes imagens interconectadas. Formas geométricas – círculos, losangos, retângulos e outras formas que lembram órgãos humanos, como o olho, por exemplo – são postas em movimento e se intercalam à voz da poeta ao fundo em *looping*, com dicções que se modificam e se intensificam ao passo que se interconectam a outras sonoridades. De forma semelhante, destacam-se outros poemas-performances que apostam na interdisciplinaridade e levam os leitores-internautas a analisarem visualmente tais poemas-visuais. A esse respeito, leia-se a sua criação intersemiótica “Visual poem is looking for literary critic to have a serious relationship”:

Figura 2 - poema-performance Visual poem is looking for literary critic to have a serious relationship



Fonte: LINO, 2018.

As misturas, como prefere a artista portuguesa multimodal, se apresentam como transliterações de poesia em montagens sonoras, musicais e em vídeos. Grande parte de suas transcrições investem em releituras de temas caros às ex-colônias portuguesas, principalmente no reconhecimento das identidades plurais e das diversidades que compõem o mundo lusófono decolonial. Nessas criações, evidencia-se a materialidade de palavras acopladas a dispositivos eletrônicos musicais e visuais que colocam em xeque a noção de originalidade e autoria na

poesia contemporânea. Contudo, a ênfase de suas intermedialidades reside no ato de criar novas construções repositivas por intermédio de vozes, textos, sons, imagens de lugares-comuns, corpos em movimento e danças aleatórias apropriadas de contextos variados para desconstruir e desestruturar noções totalizantes do passado histórico. Nas palavras da poeta,

ao longo dos últimos anos, e por achá-lo, além de fascinante, óbvio, arrisquei-me no exercício de juntar palavras, imagens, movimento e matéria para compor vários poemas ou objetos poéticos: curtas ou longas-metragens, vídeo-poemas, poemas tridimensionais e miniatura. [...] Foi em São Paulo, no final de 2017, depois de uma oficina de poesia brasileira e pintura na Universidade Federal de São Paulo, que um amigo repetiu as minhas palavras para dizer-me que não há razões para temer trabalhar com sons. De facto, não há. Comecei a fazer os primeiros beats no meu apartamento em Pinheiros e, para fazê-los, usei o meu próprio corpo, a voz, alguns copos e a mesa onde costumava a escrever. Comecei, ao mesmo tempo, a explorar e a aprender a usar vários programas de computador para fazer mais beats e melhorar a qualidade dos que tinha feito manualmente. Vídeo-poemas como “Copacabana” e “Manual do sobredotado” foram escritos durante este período (LINO, 2020, p. 16).

Em suas transliterações, notam-se recorrentes processos de leitura e de apropriação que colocam a contrapelo conhecimentos discursivos contrastantes ao rasurarem, por exemplo, ideias que estão arraigadas no imaginário dos portugueses desde as navegações do início do século XV: a desconstrução da “grandeza” de um império que nunca existiu. Profundamente irônicas e jocosas, as diversas propostas de colagens nas criações transmediais agem, principalmente, no desmonte de discursos de extrema direita ressurgidos nas duas primeiras décadas dos anos 2000. Em seu livro audiovisual *Anticorpo*⁶ (2019), Patrícia Lino se vale da paródia e de sobrecolagens de elementos imagéticos de diferentes grupos étnicos, com destaque às mulheres e aos grupos LGBTQIA+ em busca de seus direitos, que agem no desmonte das máquinas coloniais por meio de estratégias verbo-sonoro-visual patéticas e ridicularizadoras. Nesse contracanto, são reivindicados e recuperados corpos individuais desprezados que funcionam como antídotos que desafiam, como também apontou Isaac Giménez (2020), as noções pré-estabelecidas de gênero literário e de natureza material do livro em si mesmo.

Sua atenção crítica se concentra em negar a supremacia dos “heróis”, dando voz às diferentes identidades, gêneros, etnias e comunidades desprezadas pelos discursos até então arraigados. Essas reconstruções interdisciplinares revelam as banalidades do mal colonizador que é execrado por meio de repetições com desvio crítico presentes em “cantos paralelos”, típicos das construções paródicas dos vídeo-poemas e dos poemas-performances. Interessante ressaltar que a gênese de suas transcrições advêm, também, de suas pesquisas acadêmicas.

⁶Vídeo-poema que consiste em um longa-metragem de aproximadamente 50 minutos de duração. Divide-se em 10 partes/capítulos que desmontam os discursos cristalizados sobre o império português.

Além de poeta, Patrícia Lino é professora de literatura afro-luso-brasileira em Los Angeles, na University of California (UCLA) e atua como uma artista que interage constantemente com as tecnologias e plataformas digitais, com destaque para o *Facebook*, *Instagram* e *YouTube*, além do *site* www.patricialino.com, no qual se encontram diversos de seus trabalhos⁷.

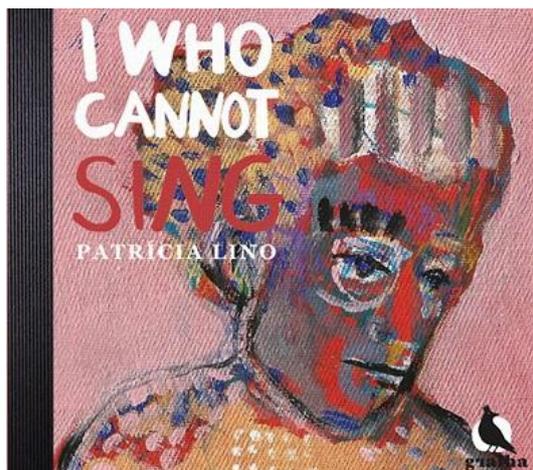
No *site* da Gralha edições, a poeta lançou virtualmente em 2020 seu livro-álbum-digital *I who cannot sing* [Eu que não posso cantar], bem como em formato físico. Nesse *site*, encontram-se as abas “prefácio”, “vídeos”, “álbum”, “poemas” e “comprar o livro”. Contudo, caso os leitores virtuais não queiram ter a experiência física do álbum-musical-poético, podem interagir com os conteúdos da página. Aliás, há outras transmedialidades que estão disponíveis apenas na página *I who cannot sing*, o que provoca diretamente o leitor internauta a experimentar novas experiências poético-sonoro-visuais. Os vídeo-poemas “To die is an art”, apropriado de Sylvia Plath e remixado por Patrícia Lino, bem como “I who cannot sing”, com o dançarino Hunter M. e também mixado pela poeta são exclusividades da página virtual.

Tal composição organizada e remixada por Patrícia Lino configura-se como uma obra luso-brasileira em que é possível ouvir as vozes de autores e autoras sampleadas, mixadas e repositivas pela artista portuguesa. A obra é composta por composições de Pedro Eiras (“Já nada é como soía”); Letícia Féres (“Conselhos de vovó”); Cláudia R. Sampaio (“Tragam-me um homem que levante”); Miguel Cardoso (“Manhã seguinte”); Ricardo Domeneck (“Quadrilha irritada”); Camila Assad (“O que é o nada antes da tempestade?”); Luca Argel (“Para você aprender a palavra nacre”); Vasco Gato (“Scalinatella”); Daniel Arelli (“Teatro”); Júlia de Carvalho Hansen (“Exílio”); Angélica Freitas (“Dentadura perfeita, ouve-me bem”); Guilherme Gontijo Flores (“Pra que lado”); Raquel Nobre Guerra (“KKA”); Marta Chaves (“Ao fim e ao cabo”) e a própria Patrícia Lino (“Diógenes from San Diego”).

Parafraseando a apresentação de *I who cannot sing* no *site* da Gralha Edições, trata-se de um álbum de mixes cujas faixas lemos como um alfabeto outro, pulsante, escrito não sobre a página, mas a atravessar o ar. Interessante ressaltar, também, a configuração do objeto-livro *I who cannot sing*, em que capa e contracapa imitam o formato de um *Compact Disc* (CD):

Figura 3 – Capa do livro-álbum *I who cannot sing*

⁷Além do já citado *poetographica*, o *site* também apresenta publicações, poemas, artigos, etc.



Fonte: LINO, 2020

Figura 4 – contracapa do livro-álbum *I who cannot sing*



Fonte: LINO, 2020.

Para além da versão impressa, há o formato digital no site *I who cannot sing* em que se encontram as mixes, incluindo um texto de apresentação da poeta que explica os motivos que a fizeram arriscar-se no cruzamento de palavras, versos com outras formas de expressão, sobretudo sonoras e visuais. Nesse livro-álbum, explica-nos a poeta, organizou-se um modo de reordenamento de várias vozes de poetas portugueses e brasileiros contemporâneos que as emprestaram à mixagem poético-musical de Lino. No texto “Eu que não sei cantar”, que vem inscrito no livro-álbum após um suposto “prefácio”, a poeta afirma que “*I who cannot sing* é um exercício de apropriação, colagem musical e pastiche sonoro⁸” e que, nessa coletânea de poemas mixados, a “articulação foi sempre pensada a partir dos poemas e das vozes dos(as) poetas que formam transfigurados”.

⁸(LINO, 2020, p. 18)

A primeira composição transmedial é nomeada como “Eu q não sei fazer prefácios”, do poeta e músico Dimitri BR. Nesse texto híbrido, Dimitri faz mixagens de elementos diversos em prol de um poema-prefácio-performático, também de caráter metapoético, nos quais são apresentados os processos de arranjos das colagens musicais e pastiches sonoros. Eis a composição *sui generis* em sua íntegra:

EU Q NÃO SEI ESCREVER PREFÁCIOS

1.
 não é de hoje q digo q minha banda favorita é o lucas matos
 lucas matos q é poeta e começa sua *traição da canção* afirmando:
não sei cantar
 para em seguida indagar – com sua voz grave, seu ritmo de corpo
inteiro:

quantas notas eu tenho q errar
para q a garota de ipanema vá parar no porto? ou na califórnia?

gesto semelhante faz patrícia lino, ao anunciar:
i who cannot sing – é esta quem aqui se põe a fazer canções
 ou *mixed poetry*, como ele prefere (*misturas*, se diria emportugal)
 transliterações da poesia em montagens sonoras
 em música

2.
 fazer o que não se sabe (não se deve, não se pode) é um gesto punk
 recusar o limite de fazer *do jeito certo*, fazer do limite dicção própria
 ou ainda, um gesto antropofágico – de crer na *contribuição milionária*
de todos os erros

lembramos ainda a proximidade de patrícia com a poesia concreta:
 nada mais concreto q restituir à palavra seu *corpo de som*

3.
toda arte aspira ser música
 quem disse isso foi o walter pater
 mas quem me disse isso foi o victor Heringer
 escritor que afirmava não ser poeta nem saber tocar instrumentos
 e q não obstante fazia poesia & música
 com timbres eletrônicos & vozes emprestadas
 assim como faz patrícia
 de fato, se há algo q logo nos salta aos ouvidos neste *i who cannot sing*
 é q, partindo da palavra-poesia escrita, a autodeclarada não-cantora
 faz música

4.
a canção está morta; há q se reinventar a canção
 por outro lado, há q se devolver a voz à poesia
 nos últimos anos, como patrícia, muitos artistas vêm empenhando seus
esforços nessa busca
 de encontrar novas formas de dar som à palavra

de percorrer o caminho da poesia de volta ao som (e ao corpo)

convocadas por patrícia, ouvimos aqui algumas dessas vozes:
angélica freitas, camila assad, cláudia r. sampaio, daniel arelli,
guilherme gontijo flores, júlia de carvalho hansen, letícia féres,
luca argel, marta chaves, miguel cardoso, pedro eiras,
raquel nobre guerra, ricardo domeneck, vasco gato
e ainda as de frank o'hara, paul éluard, sylvia plath,
vozes vivas de poetas mortos

5.
já nada é como soía, soa a voz de pedro eiras
entre (outros) sons mixados por patrícia
o dito veio a ser não dito / o fim do mundo caducou/ a lei da gramática
já não se aplica
escrevo estas notas à guisa de prefácio
durante nossa quarentena mundial, por ora sem vislumbre de fim
se havemos de inventar um mundo novo, como começar se não por
uma nova linguagem?

6.
*each interpretation follows a process that is in many ways similar to that
of translating the multiple and intricate meaning of a literary passage
from one language to another*

partindo das palavras e dicções de outros poetas,
os procedimentos de tradução engendrados por patrícia neste álbum
resultam em transcrições capazes de nos lembrar
q não há só o perdido, mas sempre o *found in translation*

ouvir *i who cannot sing* faz de nós o *diogenes from san diego*
no assombro de experimentar com a sua uma nova língua
e se ouvir dizer, com uma voz q é sua e dela:
pa-trí-ci-a pa-trí-ci-a pa-trí-ci-a

Dimitri BR

(DIMITRI BR, 2020 *apud* LINO *et al.*, 2020, pp. 9-13)

Divido em seis partes, o poema-prefácio-metapoético apresenta, por meio de imagens aparentemente desconexas, algumas das linhas de força da poética de Lino. Por se tratar de uma poeta cuja poesia está aberta à pluralidade de formas, línguas e identidades – sobretudo no entrelaçamento entre culturas dos países de língua portuguesa quanto de Língua inglesa devido à sua atuação como professora universitária de literatura, cinema e cultura afro-luso-brasileira na Universidade da Califórnia – Dimitri Br explicita como Lino concebe o livro-álbum-sonoro que parte das palavras e dicções de outros poetas por meio do “assombro de experimentar com sua uma nova língua”. “Já nada é como soía”, verso que faz referência ao poema de título homônimo de Pedro Eiras que, por sua vez, faz ecoar o famoso soneto de Sá de Miranda, bem como o poema “Diógenes from San Diego”, traz diversidades de apropriações de vozes, imagens, lugares e dicções:

Diógenes from San Diego

Que interessa se o menino não leu Rilke
 quem quer saber o que o menino viajou
 que importa se o menino não sabe chinês
 tanto me dá se o menino conhece os gregos
 com quem ou não se dá e quantos empregos
 ele tem ou não tem onde foi pai e é freguês
 se o menino não conhece a teoria das cordas
 & o poeta mais *recent*. *If he talks proper English*
if he doesn't se quer vir comigo à Amazónia
 tomar sol comer açaí esperar uma pororoca
 quantas mulheres viu como as beijava de boca
 o menino que idade tem quantos cursos tirou
 filosofia nenhum engenharia mecânica spb
 ninguém sabe o que é a literatura ó pai e o futuro
 ó mãe e a casa e os filhos a maçã no forno e oh
 o menino escreve crónicas poemas mesmo o quê
 se já leu os Goliardos se emprega bem *sine qua non*
sine qua non eu sem o menino e o menino sem mim
 se lê Dante em italiano que 3736 x 4328 é = a 16169408
 e o que é um ditirambo e que cores tem um chupim
Molothus bonariensis, brió, catre, corixo, chopim-gaudério
 vira-vira Adónis do novo mundo galã da novela das oito
 que me importa menino senão que és o outro hemisfério
 se dizes *holy!* se dizes *yes!* e como se perdido num silabário
 me chamas pelo nome: *pa-trí-ci-a pa-trí-ci-a pa-trí-ci-a*
 (LINO, 2020, p. 61-62)

O multilinguismo e o entrecruzamento de culturas de diferentes países marcam o carácter de um tipo de poesia globalizada, que é pensada para além das fronteiras, já que “*each interpretation follows a process that is in many ways similar to that/ of translating the multiple and intricate meaning of a literary passage/ from one language to another*”(LINO, 2020, p. 13). O estar no mundo, nesse tipo de poesia a qual Lino pertence, apresenta um sujeito lírico que está sempre em deslocamento – cultural, identitário, geográfico – e que vai de encontro aos outros, em diferentes perspectivas topográficas: “quantas notas eu tenho q errar/ para q a garota de ipanema vá parar no porto? ou na califórnia?” (LINO, 2020, p. 9). Da música às apropriações de referências de obras, como as de Walter Pater e Victor Heringer, o sujeito poético entende que a Patrícia Lino “partindo da palavra-poesia escrita, a autodeclarada não-cantora faz música” a partir do empréstimo verbo-vocal de Angélica Freitas, Luca Argel, Ricardo Domeneck, Marta Chaves, Vasco Gato, Raquel Nobre Guerra, dentre outras vozes da recente poesia brasileira e portuguesa, bem como de outras vozes da tradição, tais como as de Sylvia Plath, Paul Éluard e Frank O’Hara. As transliterações continuam em toda a proposta do álbum poético: as diversas faixas-poemas, que podem ser ouvidas e lidas simultaneamente pelos leitores, a partir das

próprias vozes dos poetas que são remixadas por meio de mídias digitais, especificamente pelos *beats* da música eletrônica.

A propósito das diversas misturas que o poema-prefácio promove, ao anunciar um dos possíveis papéis do poeta contemporâneo frente a caos pandêmico no qual foi pensando e produzido, “há q se reinventar a canção”, seja ela por outros meios, seja por vozes já existentes, seja por meio da infinita reciclagem e colagem. Experimentalismos de várias ordens – apropriações de versos e poetas que compõe o livro-álbum e de outros espaços textuais, registros de linguagens utilizadas em *whatsapp*, comentários metapoéticos, entrecruzamentos entre música e poesia – fazem com que o poema-prefácio seja, também, uma mixagem do próprio conteúdo de *I who cannot sing*. Em suma, Patrícia Lino, a poeta DJ, ao mixar sua escrita poética a outros dispositivos sonoro-visuais, escreve com a grafia que não é sua e ainda canta com vozes e coros arranjados sob sua regência.

Referências

ASSIS, L. Impressões num corpo que não sabe se sabe dançar: alguns passos a partir de *I who cannot sing*, de Patrícia Lino. **Revista Cult**, São Paulo, 2020, Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/passos-i-who-cannot-sing-patricia-lino>. Acesso em 02/fev/2022.

GIMÉNEZ, I. Anticorpo: a parody on the colonial ambition by Patrícia Lino. **Mester (UCLA)**, 49(1), vol. xlix, 215-222, 2020.

GOLDSMITH, K. Copiar é preciso, inventar não é preciso. **Revista Select**, São Paulo, p. 36-43, 2011.

_____. **Escritura no-creativa**: gestionando el lenguaje en la era digital. Traducción Alan Page. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

HOESTEREY, I. **Pastiche**: cultural memory in art, film, literature. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

LINO, P. *et al.* **I who cannot sing**. Juiz de Fora: Gralha Edições, 2020.

LINO, P. **O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

LINO, P. **No es esto un libro/Não é isto um livro**. Traducción Jerónimo Pizarro. Puro Pássaro: Bogotá, 2020.

LINO, P. **Poetographica**. Disponível em: <http://www.patricialino.com/poetographica>. Acesso em 02/fev/2022.

MARQUES, D. Som sobre tom: cantata em capa dura para um livro-álbum e vinte e um modos de cantar. Disponível em: <https://www.iwhocannotsing.com/prefacio.html>. Acesso em 12/jan/2022.

PEDROSA, C. *et al.* **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEDROSA, C. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 69-90.

PERLOFF, M. **Gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLA-FORTE, L. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

MIXED POETRY: THE INTERMEDIATE TRANSLITERATIONS IN THE ALBUM *I WHO CANNOT SING*

Abstract

The new configurations of recent Portuguese poetry mainly that produced in the first decades of XXI century have expanded beyond restricted literary field. Inserted in the digital age some poets have articulated several forms of poetic transliterations through sonorous and musical mountings, as well as by video poems and performance poems. By the way, these practices of mixed poetry stand out Patrícia Lino's works, a young Portuguese poet who has created "book objects" that quarrel the limits of poetry nowadays when integrating into the technologies of era high tech. In the album *I who cannot sing* released in Brazil in 2020 by Galha Editions as in book as in audiovisual way in web site with the same title, note an exercise of transmedia poetic writing hypermediated by computer programs. With the appropriation of one or more beats and samples of electronic music, *I who cannot sing* shows the figure of the poet who "sings without knowing how to sin", nay of a DJ who makes remixes of words, sounds and voices. Ultimately, we can read evidences of those appropriations, musical collages and sonorous pastiches practices in the compositions "Eu q não sei escrever prefácios" and "Eu que não sei cantar".

KEY WORDS

Contemporary Portuguese Poetry. Patricia Lino. Appropriation. Intermediate Transliterations. Mixed Poetry.

Recebido em: 14/02/2022

Aprovado em: 28/06/2022

Variações sobre a Saudade (2022): traços da dobra barroca enquanto ato de invenção.

Página | 107

Ícaro Carvalho¹

Universidade da Califórnia – Los Angeles (UCLA)

Bianca Mayer²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Por meio da interpretação, da análise e da explicação de três variações encontradas na obra *Variações sobre a Saudade* – as variações criadas a partir de Teixeira Pascoaes, Ana Hatherly e Adília Lopes –, este trabalho se debruçará sobre a temática da variação: do poema enquanto variação e da variação da saudade. Desse modo, sob o viés teórico de, principalmente, Gilles Deleuze e Ana Hatherly, considera-se a existência de tangenciamentos entre as ideias de variação de Lino, Hatherly e Deleuze, tendo em vista que, para Deleuze, variação recebe o sinônimo de dobra e, para Hatherly, de ato de invenção. Assim, percebe-se que, ao variar a saudade, nesta obra poética, Patrícia Lino ora reinventa este sentimento tão associado à literatura portuguesa, ora assume seus próprios sentires: vê-se que a saudade se dobra em dois, que a saudade se faz um sentir de dupla significação. Por fim, se “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13), torna-se nítido, neste estudo, que a obra *Variações sobre a Saudade* apresenta traços da dobra barroca.

Palavras-chave

Saudade. Variações. Dobra. Invenção.

1 Introdução

¹ Doutorando Universidade da Califórnia (UCLA)

² Mestranda Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Na obra *Variações sobre a Saudade* (2022), Patrícia Lino constrói, a partir de poemas sobre saudade escritos por poetas portugueses, trinta e nove variações visuais e audiovisuais. Desse modo, cada um desses poemas-variações desterritorializa, transfigura e reinventa um poeta de sua mesma nacionalidade – dando reescrituras a, logo, 39 poetas. Por isso, estes poemas não cabem no formato de um livro tradicional. Este é um material digital em contínuo processo de variação – o que significa dizer que ainda não está pronto: mais variações podem surgir e ser publicadas no site oficial da autora ou, até mesmo, as antigas variações podem, tal como se presume a partir do significado da palavra variação, continuar em processo de aprimoramento e modificação, ou seja, ter seu formato e seu texto alterados no endereço online onde estão publicadas.³

Patrícia Lino, nesse sentido, transpõe à contemporaneidade poetas que desta época não desfrutaram ou, ainda, transpõe ao visual, ao movimento e ao sonoro outros e outras que a essas técnicas poéticas não se expandiram. A saudade acompanha, assim, suas variações, que têm início em Dom Dinis e, depois, Luís de Camões; passando, ao rolar do ecrã e ao dar-se play, por, respectivamente, nomes, entre outros, como Teixeira de Pascoaes, Camilo Pessanha, Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny, Ana Hatherly, Herberto Helder, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, Margarida Vale de Gato, Miguel-Manso e Gisela Casimiro.

2 A dupla dobra da saudade

A palavra que percorre esta obra de Lino é, então, a saudade. Tão cara ao cânone português. De modo a repeti-la excessivamente em seu significado e em seus significantes a poeta e professora demonstra, assim, por um lado, certo distanciamento com o conceito português de saudade – que permeia suas literaturas de aspectos mais nacionalistas – e, por outro lado, certa adequação ao sentimento, por também sentir suas próprias saudades.

Nesse sentido, vê-se que, à ideia proposta por Gilles Deleuze, na obra *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1988), a saudade, em *Variações sobre a Saudade*, dobra-se. O que significa dizer que Patrícia, ao criar cada uma das trinta e nove variações de sua obra, cria, também, para cada uma delas, ao menos uma dobra – que é “a diferenciação de um indiferenciado, (...) dado que toda dobra é necessariamente uma ‘dobra de dois’, ‘entre-dois’”

³ O *Variações sobre a Saudade* (2022) pode ser encontrado neste link: <http://www.patricialino.com/saudade.html>. Além disso, sabe-se que ele, em breve, será publicado na Edições Gigante, com formato ainda a ser relevado pela autora.

(DELEUZE, 2021, p. 13). Em outras palavras, há, na obra, dobras da saudade que se diferenciam e outras que se repetem.

Dessa forma, a investigação, a interpretação e a explicação dessas duas principais dobras na significação da saudade que se fazem presentes na obra de Lino, serão, respectivamente, aqui elaboradas a partir das seguintes leituras e análises das variações de Teixeira Pascoaes, Ana Hatherly e Adília Lopes. Pretende-se, assim, com estas leituras, pensar

até que ponto interpretar é transformar, até que ponto saber ler é como saber criar: até que ponto esse aspecto dominante da comunicação verbal se manteve intacto, mesmo quando outros valores se perderam. (HATHERLY, 1975, p. 141)

2.1 "Variação V, Oração Sebastianista"

Gilles Deleuze, em sua obra *Diferença e Repetição* (2020, p. 114), aponta que “a diferença está entre duas repetições”. Patrícia Lino, em *Variações sobre a Saudade*, repete 39 autoras e autores sob a repetida temática da saudade para que, assim, seja criada alguma diferença entre o novo e o velho – isto é, entre o variado e o intacto. Portanto, se, mesmo que objetivo mor da autora seja criar variações dos escritos produzidos pelos(as) poetas portugueses – ou seja, diferenciá-los da, por vezes, já cansativa forma antiga –, ela, inevitavelmente, terá de reencontrá-los, relê-los, reescrevê-los e, logo, repeti-los, para que, por fim, uma obra inovadora seja inventada.

Na "Variação V, Oração Sebastianista", pois, repete-se o discurso de um dos principais, e inaugurais, nomes do Saudosismo⁴, Teixeira de Pascoaes. Assim, Patrícia Lino repete o messianismo personificado na figura do rei Dom Sebastião, desaparecido, que voltaria a Portugal para resgatar o destino desta pátria – que, em seu presente, estava soterrada por trevas, melancolias e, claro, saudades. Entretanto, a grande marca desta repetição da oração é a diferença resultante do fato de que o texto verbo-visual criado pela autora não expressa saudade do Adormecido, mas, sim, certo desinteresse à tentativa de tê-lo como um deus ou um herói. O anti-saudosismo, então, faz-se a grande marca desta variação. Há aqui uma anti-homenagem sebastianista.

⁴ O Saudosismo, como sabe-se, é um movimento estético-literário português do século XX caracterizado pelo sentimento de saudade. Desse modo, Teixeira de Pascoaes consagrou-se como um dos principais nomes da poesia e do pensamento filosófico dessa corrente e, assim, declarou que "A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça, o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-ideia, a emoção refletida onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina" (COELHO, 1969, p. 1006).

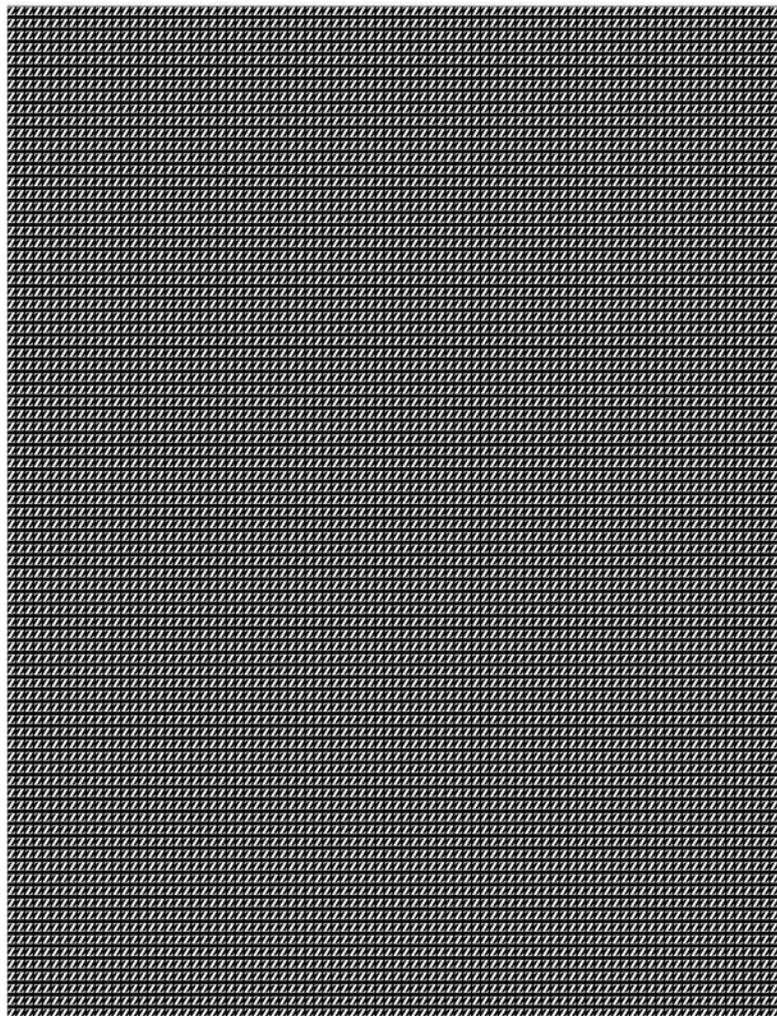


Figura 1: "Variação V, Oração Sebastianista". Fonte: Site da autora, Patrícia Lino, 2022.

O exercício poético construído por Patrícia consiste na visualização do leitor à sua ausência de saudade, que, conseqüentemente, expressa-se por meio do exagero, por meio da demasiada repetição daquilo que marcaria o tédio ou o sono, o zzzzzzzz. Não por acaso, Deleuze entende que “a repetição é a potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica uma ideia da poesia sempre excessiva” (2020, p. 383). Em outras palavras, sabe-se que os efeitos de variação na poética de Lino são causados pela retomada de escritos que antecedem o seu e, ainda, com ênfase nesta específica variação, o efeito poético diferenciador dá-se por uma repetição que ocorre nela mesma: a repetição da ideia de tédio ou sono. Isto é, há, aqui, repetições internas e externas: no mote do efeito poético das *Variações sobre a Saudade* e no mote do efeito poético da sua quinta variação.

Nesse sentido, ao sabermos que “a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição” (*Ibidem*, p. 69), porque “o objeto ocupa lugar em um contínuo por variação” (DELEUZE, 2012, p. 38); sabe-se, também, que *Variações sobre a Saudade* não deixa de ser uma obra que abriga *variações* porque, justamente, não deixa de variar – além disso, como sabemos, não está finalizada e pode vir a variar outros(as) poetas. É por isso, também, que definir quando um texto torna-se outro, ou seja, diferencia-se tanto que já nada mais a sua versão antiga se assemelha, é, logo, um assunto sobre fronteiras.

Ao mesmo tempo em que Patrícia nega a escrita de Dom Dinis em sua série de poemas, ela repete-o e faz-se autora da primeira estrofe de sua cantiga de amigo. Ao mesmo tempo em que ela nega orar em ode a Dom Sebastião, ela cria e intitula seu trabalho como "Oração Sebastianista". O novo e o velho mostram-se limítrofes. Consequentemente, reescrever homenagens a tais monarcas pode significar reinventá-los ao contraste de sua inicial semântica. Se antes a repetição da demonstração de saudades a Dom Sebastião significava um lamentoso pedido para que de algum lugar ele retornasse – do céu ou do mar –, hoje sua repetição, de tão repetida, tornou-se gasta: causa-nos fadiga.

Quer dizer que a fadiga pertence realmente à contemplação. Diz-se que se fatiga aquele que nada faz; a fadiga marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem. Somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações. (DELEUZE, 2020, p. 115)

Quer dizer que, para causar, ao público, ainda alguma contemplação, algum impacto, o texto saudosista ao rei precisou ser diferenciado. Isto é, na "Variação V, Oração Sebastianista", Patrícia precisou variar a obra sebastianista de Teixeira de Pascoaes por meio de um novo enquadramento estético: o texto visual, visto que a repetição extrema do seu efeito de tédio, sono e fadiga causa-nos espanto, entusiasmo e contemplação.

Ao encontro disso, não apenas Deleuze, mas também outra autora portuguesa, Ana Hatherly, afirma que a variação, isto é, a diferenciação, do objeto artístico tende a depender da sua expectativa de recepção, visto que é por meio da revalidação do modo como são percebidas que certas obras de arte do passado podem se manifestar no presente. Sobre isso, então, expõe:

certos modelos (ou programas) de literaturas de épocas passadas que só podem voltar de novo a uma certa vigência no caso de serem re-actualizados através duma modificação intencional da focagem e do enquadramento estético que, re-criados por condições de semelhança ou extremo contraste, impelem os novos receptores a encontrar neles algo que outros (já) não puderam mais buscar ou encontrar (HATHERLY, 1983, p.122).

Desse modo, tal como propunham seus antecessores do Movimento Experimentalista, ou da PO-EX, Patrícia Lino, com este viés duplo de sua obra – de poemas duplamente novos e velhos, de poemas que partem da repetição de si próprios para produzir sua diferença – também estabelece reatualizações da obra de 39 autores e autoras a fim de que novos leitores encontrem em, por exemplo, uma oração sebastianista o que, antes da variação, não caberia às suas perspectivas contemporâneas. Isto é, há, em *Variações sobre a Saudade* uma relação de extremo contraste entre a versão de louvor à Dom Sebastião e a versão de repúdio à tal ode.⁵

Patrícia Lino, em "Variação V, Oração Sebastianista", recusa a saudade de Dom Sebastião pelo tédio ao seu louvor que pode ser percebido e pela visualização de uma nova imagem ao poema de Teixeira Pascoaes. Esta é, portanto, a sua proposta à desconstrução de um discurso já obsoleto de uma reconhecida literatura.

É assim que se cria uma rede de relações internacionais com base comum na renovação. Renovação que comportava dois momentos distintos: a desmontagem do obsoleto discurso dessas reconhecidas literaturas e vanguardas e a proposta de bases para um novo construtivismo do discurso principalmente através do poder da comunicação visual. (HATHERLY, CASTRO, 1981, capa)

2.2 "Variação XVIII, Ana"

Ana Hatherly trabalhou no estado da Califórnia como professora-pesquisadora e publicou, em 1970, a obra de poesia visual *Leonorana*⁶ – que, como um dos frutos mais radicais da PO.EX, apresenta “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” (p. 193). Patrícia Lino, trabalha, ainda, como professora-pesquisadora no estado da Califórnia e, como sabemos, tem trabalhado com poemas-variações. Portanto, vê-se que, ao passo que Patrícia nega, em *Variações sobre a saudade*, saudades de certas heranças poéticas portuguesas, inevitavelmente, repete, em seu trabalho, a herança do poema enquanto experimento visual de variação constante, fruto de, principalmente, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro.

⁵ Vale lembrar que se pode perceber com mais nitidez este extremo contraste entre as variações de uma obra devido à adequação a novos públicos e novos autores quando, no processo, há o envolvimento de uma diferença tempo-espacial muito maior, como é o caso das variações de Dom Dinis e Luís de Camões, por exemplo.

⁶ Sabe-se que a variação foi uma construção recorrente na poesia dos Experimentalistas Portugueses, principalmente quando se pensa em Ana Hatherly. Para além da obra *Leonorana*, vale lembrar que, em 1982, Hatherly, na companhia de António Aragão, Melo e Castro e Alberto Pimenta, homenageia James Joyce na obra *Joyciana*, que conta com a criação de vinte e três variações poético-visuais a partir de passagens do livro *Finnegans Wake* (1939).

Em *Uma experiência programática da poesia: labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1995), Hatherly pontua que o conceito maneirista de labirinto traduz-se principalmente na literatura, "pela preferência dada à dificuldade de acesso ao entendimento imediato, pelo culto a uma certa incompreensibilidade, atingida pela representação visual enigmática e pelo recurso a metáforas e associações paradoxais" (p. 43). Nesse sentido, ela ainda ressalta que esta tal concepção enigmática da literatura concretiza-se, majoritariamente, no que, na contemporaneidade, chamamos de *textos-visuais* (p. 45).

No livro *Antilógica* (2018), Lino explica que a palavra labirinto teria se originado do grego *labrys* (λάβρυς), que, por sua vez, significaria machado de dois gumes (p. 11)⁷. Nesse sentido, a retomada deste conceito, o *labrys*, pode tanto beneficiar interpretações acerca da dupla lâmina de um texto que se move entre o visual e o verbal, quanto acerca do caráter lúdico e bifurcado de um texto que, por isso, apresenta sempre múltiplos sentidos.

A forma circular e não-linear da composição abre portas à relação recreativa entre receptor e labirinto. Constitui, além disso, uma das maiores conquistas do movimento da poesia concreta: a deslocação do interesse receptivo da mensagem (como sistema objetivo de informação) para a decisão interpretativa (como o valor dominante da informação). (*Ibidem*)

Na "Variação XVIII, Ana", conseqüentemente, evidencia-se a presença de um movimento que traz ao leitor essa decisão interpretativa. Como veremos, com a dupla dobra entre a imagem e o verbo, Patrícia constrói uma variação que, por uma perspectiva, Ana está em Lisboa e, por outra, na Califórnia⁸.

Deste modo, em um primeiro momento, evidencia-se que o trabalho de Patrícia deu-se na reescrita das três últimas estrofes do poema "O Terceiro Corvo" (2003)⁹, de Hatherly. Há,

⁷ Há eventuais discordâncias quanto à etimologia da palavra "labirinto". Há quem afirme que, em grego, *peleky* designaria o machado de dois gumes, e não *labrys*. Patrícia Lino (2018), nesse sentido, pontua que o uso desta interpretação acaba por tornar-se quase unânime devido a certas conveniências e comodidades da liberdade poética. Além disso, em se tratando do *machado de dois gumes*, a autora recorda-nos de um dos primeiros poemas visuais da cultura ocidental, o famoso "Machado", de Símias de Rodes (III a.c.).

⁸ Nota-se que a variação VIII, da obra de Lino, recebe o título de "Labirinto". Dedicada a Mário de Sá-Carneiro, ela, assim, apresenta a múltipla bifurcação de caminhos que apontam para diferentes e opostas direções.

⁹As três últimas estrofes do poema hatherlyano, então, seriam estas:

Como tu, Vicente,

Eu também não sou de cá

Não sou daqui

Não pertença a esta terra

E talvez nem sequer

Pertença a este mundo...

assim, nesta variação, uma apropriação de parte do texto verbal hatherlyano presente neste poema e, a partir disso, ora seu significado é expandido, ora é deteriorado. Em um vídeo de 1 minuto e 56 segundos, este poema-variação pode ser lido ao passo que Patrícia o digita, isto é, temos a sensação de que o lemos ao mesmo tempo em que ele é escrito. Isso, logo, pode trazer-nos a sensação de certa imprevisibilidade e intimidade de um texto verbal que performaticamente é emitido ao mesmo tempo em que se é recebido, tal como acontece em uma conversação oral. Além do mais, o movimento do vídeo, a espacialização do conteúdo verbal e a forma côncava como a qual ele está construído afirmam-nos a dobra ao visual que Patrícia propõe ao poema de Ana, isto é, afirmam-nos os dois gumes deste jogo labiríntico. Abaixo, vê-se esta variação em seus segundos finais de reprodução, ou seja, em seu formato final.

Porém estou aqui
Nesta dolorosa praia lusitana
Cheia de um tumulto inútil
Que enegrece as tuas areias
E polui o ventre do rio
Que os golfinhos há muito desertaram

E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
Sentindo a terna dor do teu sentir sentido
Peço-te, Lisboa
Surge de novo bela
Reinventada
A santidade perdida do teu emblema
(HATHERLY, 2003, s/p)

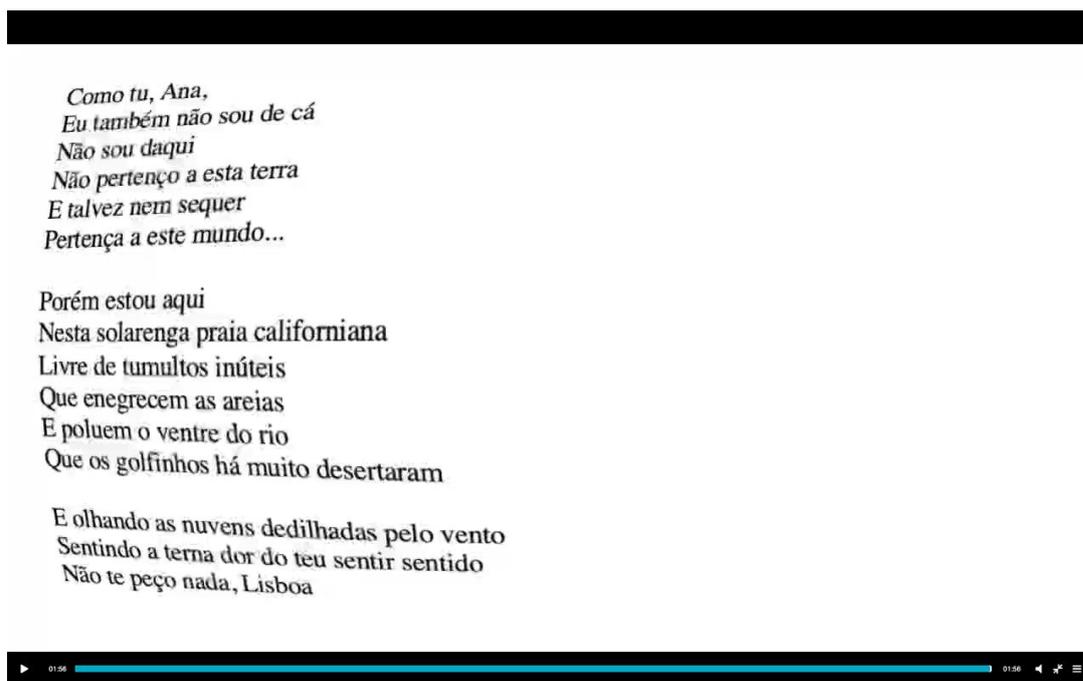


Figura 2: Printscreen do vídeo-poema "Variação XVIII, Ana". Fonte: Site da autora, Patrícia Lino, 2022.

No primeiro verso de Patrícia, o vocativo "Vicente", utilizado por Hatherly, é substituído por "Ana". Assim, uma comunicação em tom confessional do eu-lírico à Ana Hatherly estabelece-se. Nessa comunicação, ao repetir-se certos excertos do conteúdo verbal d'"O Terceiro Corvo", Patrícia reinventa também aquilo que se sente sobre as mudanças espaciais que têm similitude na biografia das duas autoras. Desse modo, dão-se as duas aqui já comentadas bifurcações desta variação: ora Ana está em Lisboa; ora, na Califórnia.

Em uma destas possíveis interpretações, Patrícia estaria falando da Califórnia; e Ana, de Lisboa. Logo, entende-se que Patrícia, de muito longe, comunica que, como Ana, não se sente pertencente ao local onde vive. A autora da variação, entretanto, diferentemente do que Hatherly sente por Lisboa, não apresenta estranhamentos sobre não pertencer nem à Califórnia nem a nenhum lugar deste mundo. Portanto, nesta interpretação, qualquer congruência bibliográfica encerra-se ao entendimento do sentir sentido que distantes e sozinhas compartilham. Em outras palavras, nesta interpretação, a localização que Ana, em seu original poema, dá para si mesma é mantida.

Em outra das possíveis interpretações sobre esta variação, então, há o deslocamento de Ana de Lisboa à Califórnia. Isto é: partindo do fato de que Hatherly, assim como Patrícia, residiu neste estado norte-americano, pode-se entender, partindo também da ideia de que cada uma das variações de Patrícia são obras autônomas, que ambas estão "Nesta solarenga praia californiana", embora talvez nem pertençam a este mundo. Assim, os versos "Como tu, Ana/

Eu também não sou de cá/ Não sou daqui" podem ser interpretados não apenas como uma confissão da igualdade de sentirem-se desportententes a qualquer lugar do mundo, mas, sim, sentirem-se desportententes ao mesmo lugar, a Califórnia.

A saudade de Lisboa, todavia, é o maior contraste entre ambos os textos verbais. Se Hatherly deseja a volta e a reinvenção de uma capital portuguesa já, em suas palavras, *enegrecida* pela presença de corvos, que, por isso, não mais seria tão bela quanto no passado; Patrícia, em qualquer uma das duas interpretações apresentadas sobre o seu videopoema, deseja o contrário. Quando Hatherly escreve estar "*cheia* de tumultos inúteis", Lino pontua estar *longe* desses desagradados. Quando Lino, na última estrofe deste poema-variação, inicia a escrita do verso "Peço-te, Lisboa" – que, em "O Terceiro Corvo", teria como três e últimos versos subsequentes os mais saudosos e, até mesmo ufanistas, versos do poema, os "Surge de novo bela/ Reinventa/ A santidade perdida do teu emblema" (2003, s/p) – com os exatos mesmos significado e significante que Hatherly usou, logo após visualizarmos a sua digitação, corrige-se, isto é, reescreve seus versos para "Não te peço nada, Lisboa". Patrícia Lino, assim, mais uma vez, não reafirma, em sua variação, o tom, de certa forma, reacionário de um(a) poeta que no passado enxerga mares e terras portuguesas sempre melhores e mais ricos do que os atuais: retira de sua variação as saudades de Lisboa por meio da reescrita dos versos que aqui analisamos e, também, por meio do corte daquilo que às *Variações sobre a Saudade* já não cabem.

Por outro lado, entende-se que a negação de Patrícia à saudade de Ana não é, de todo modo, tão tediosa e radical como vê-se na ode sebastianista. Se, em 1970, Hatherly reinventa a obra camoniana em *Leonorana*, em 2021, Lino reinventa a própria obra hatherlyana na obra *Variações sobre a Saudade*. Mais uma vez, este é um machado de dois gumes: ora enxergamos a negação das propostas poéticas de Hatherly; ora, a afirmação de certa repetição de suas propostas não apenas poéticas, mas também teóricas.

Ana Hatherly, como Patrícia Lino, sentiu seus desconfortos em seu tempo e com seu espaço e, por isso, teve de variar o que é considerado cânone. Consequentemente, se "inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda leitura é releitura e toda releitura transforma" (HATHERLY, 1995, pp. 13-14), a oposição completa de Lino à Hatherly pode ser também relativa. Ao passo que Lino nega o significado de saudade proposto por Hatherly, aceita o formato poema-variação também por ela proposto.

Por isso, para Patrícia Lino, assim como para Ana Hatherly, reescrever um texto é sinônimo de reinventá-lo, visto que a escrita, quando não linear, cria, ao(a) seu(a) receptor(a) a

possibilidade de criar-se um jogo labiríntico entre seus significados e significantes verbais-visuais. Reinventa-se o que já foi inventado de modo a reconstruir os sentidos que já não lhe cabem: que já não cabem ao(a) leitor(a) de determinada época. Ao apropriar-se da liberdade pela PO.EX teorizada por Hatherly, Lino, assim, põe-se a relativizar a ideia de reescrita e, a partir disso, nos textos dos próprios experimentos, enxergar não uma mera necessidade de decalque, mas de reinvenção, pois se sabe que:

Tudo depende do que entendemos por reescrita. Se esta for entendida como uma operação que, não permitindo o decalque puro e simples, implique a obrigatoriedade da invenção, entendida como reescrita criadora que compreende todos os afastamentos possíveis, então reescrita é igual a reinvenção (HATHERLY, 2016, p. 63).

2.3 "Variação XXXIII, Adiliana"

Na trigésima terceira variação de Patrícia Lino, o poema "Marianna e Chamilly" (2007)¹⁰, de Adília Lopes, é reinventado de modo a expandir-se à imagem, ao som e ao movimento: ao vídeo. À imagem do poema, há um plano de fundo branco que abriga a reprodução fragmentada do texto verbal, o poema adiliano, que gradativamente surge ao passo que o 1min 52seg de vídeo é transcorrido. À sonoridade, há a voz de Patrícia que recita o texto que pelo visualizador pode ser lido e, além disso, há a mixagem de sons que remetem aos de um relógio analógico.

Para além do novo formato dado ao texto adiliano, assim, tem-se aquilo que, por completo, modifica a significação do poema variado: a retirada do título dado por Adília. Deste modo, a obra de Patrícia não mais direciona suas saudades àquelas sentidas por Marianna Alcoforado. O poema, então, com sua nova intitulação, assume sua mais direta referência apenas à Adília: Patrícia faz do modo como ela sente saudade o seu. Não há, portanto, nesta obra, uma contrariedade ou uma reparação da saudade sentida por Adília: Patrícia, justamente, assume-se *adiliana*, isto é, afirma-se como alguém que com as ideias dela concorda. Pode-se interpretar, conseqüentemente, que, por muito gostar daquilo que dela lê e leu, saudades de Adília são e serão sentidas.

Quando partires

¹⁰ O poema "Marianna e Chamilly" foi, pela primeira vez, publicado no livro *Caderno* (2007). Este poema, assim, tem principal intertextualidade com o livro *As Cartas Portuguesas* (1669), o qual seria composto por um compilado de cinco cartas de amor não correspondido dedicadas da freira Soror Marianna Alcoforado ao marquês de Chamilly. Portanto, se a temática dessas cartas foi a saudade e a melancolia sentidas por Marianna, Adília – não apenas nesta obra mas também em *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000), que apresentam os mesmos dois personagens – reinterpreta o sentimento de saudade existente n'*As Cartas Portuguesas*.

se partires
terei saudades
e quando ficares
se ficares
terei saudades

Terei
sempre saudades
e gosto assim

(LOPES, 2014, p. 606)

Vê-se, assim, que, diferentemente das demais variações aqui analisadas, nesse poema variado há um sentimento de saudade que já não é necessariamente atrelado à melancolia e ao desejo de regresso a um passado, supostamente, glorioso. Se Adília, em sua reinvenção das cartas de Marianna Alcoforado, retirou parte do desespero e da melancolia que nelas existiam, Patrícia pode eximir-se deste trabalho. Em outras palavras, não há necessidade de Patrícia, tal como vimos que outras vezes foi feito, reinventar o modo como Adília sente saudades: gostasse dele e, por ela, sente-se o mesmo – expressa-se, porém, diferentemente: agora com som, imagem e movimento. Esta é a saudade que, em seu significado, não precisou variar. Esta é, portanto, uma variação que se dá, principalmente, em sua expressão estética.

A partir disso, entende-se que, em "Adiliana", há três camadas de dobras. Se "Marianna e Chamilly" pode ser entendido como uma variação d'*As Cartas Portuguesas*, pode-se dizer que Patrícia, na "Variação XXXII, Adiliana", construiu não apenas uma variação de Adília, mas também uma variação da variação d'*As Cartas Portuguesas*. Temos, pois, aqui, estas três camadas literárias: *As Cartas Portuguesas*, de Marianna Alcoforado; *Os cadernos*, de Adília Lopes, com "Marianna e Chamilly", e *As variações sobre a Saudade*, com "Adiliana".

Este poema, mais do que qualquer outro aqui analisado, intensifica o sentimento de saudade sentido pela autora variada. Isto é, nele alegoriza-se a saudade. Se, para, Hatherly, “a principal função da alegoria é tornar visíveis, plásticas, isto é, perceptíveis pelos sentidos, realidades abstractas ou espirituais” (HATHERLY, 2016, p. 85); Patrícia, ao expandir a poesia adiliana à imagem, ao som e ao movimento, trouxe-a de modo ainda mais perceptível aos nossos sentidos. Ela exerce, pois, justamente aquilo que Walter Benjamin descreve como a perspectiva de uma alegorização que tanto excede a semântica de seus elementos verbais que faz com que eles migrem para o visual, visto que “não é possível conceber contraste maior com o símbolo

artístico, o símbolo plástico e a imagem da totalidade orgânica do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico” (2016, p. 187). Isto é, a perspectiva de um poema que, de tanto variar-se em si próprio, torna-se arte audiovisual.

A saudade, pois, em *Variações sobre a Saudade*, atua como o símbolo máximo que retorna repetidamente de forma a construir, a partir de suas tantas dobras, uma imensa alegoria. Para suscitar uma nova emoção aos leitores contemporâneos, Patrícia reinventa a saudade; para, nesta reinvenção, o novo símbolo tornar-se ainda mais perceptível. Ela, então, dobra-o em múltiplos formatos – som, imagem, movimento, instagram, twitter, facebook. Por isso, pode-se inferir que traços da dobra barroca aparecem, muito frequentemente, não apenas na poética de Adília Lopes ou Ana Hatherly¹¹ mas também em produções como esta, de Patrícia Lino, que trazem à realidade contemporânea aspectos de um passado muito antigo ou mais recente.

O símbolo, mais do que produzir uma imagem equivalente, procura suscitar uma emoção, enquanto a alegoria quer dar a ver um aspecto do real, ainda que mascarado. A fusão ou sobreposição dessas duas vertentes conceptuais é o que torna tão complexo, e por isso tão rico em dobras, o pensamento artístico da época barroca. (HATHERLY, 2016, p. 86)

3 Uma dobra de trinta e nove inconclusões ao infinito

Na obra *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (1988), Gilles Deleuze reposiciona o Barroco, a dobra e a variação ao mesmo espaço de significação. Nesse sentido, entende-se que, em resumo, "O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito" (p. 13) e que "há sempre uma inflexão que faz da variação uma dobra e que leva a dobra ou a variação ao infinito", porque "a dobra é a potência como condição de variação" e "a própria potência é o ato, o ato da dobra" (p. 37).

Patrícia Lino, portanto, em *Variações sobre a Saudade*, cria não apenas trinta e nove variações sobre trinta e nove poemas portugueses: cria, também, trinta e nove dobras que apresentam, inevitavelmente, traços da dobra barroca que vai ao infinito – que, como vimos, não remetem a uma essência ou a uma característica unicamente ligada a um período da história

¹¹ Muito antes de se necessitar de qualquer análise que em Adília Lopes e em Ana Hatherly se identifique traços da arte barroca, sabe-se que ambas trabalham com um regaste da produção artística do Barroco Português e, assim, também com a criação de um contemporâneo Barroco Português. Por isso, a partir de suas pesquisas acadêmicas e produções interartes, Hatherly afirma: "Sou portuguesa e o meu estilo é barroco" (1970, p. 176). Já, no caso de Adília, sabe-se que seu pseudônimo literário, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, era, por ela, definido como uma "freira poetisa barroca".

da arte, que seria o Barroco: remetem, justamente, a um mero *traço*¹². Por isso, como também vimos que a dobra é sempre dupla, entende-se que, há, nesta obra, dobras que calcam seus dois extremos entre uma concepção de saudade antiga e outra já renovada, visto que ora se apresenta uma discordância àquele sentir que já não se sente, ora uma concordância com a saudade prazerosa que se pode e se quer sentir.

Além disso, sabe-se que, apesar do caráter duplo de toda dobra e toda variação, há também, em cada conjunto de variações ou dobras, um marcante traço de infinitude. Assim, Patrícia, ao criar uma obra de arte que, por ela, é descrita como propositalmente inacabada – por estar em contínuo processo de variação –, apresenta, por consequência, certa concordância com o fato de que a variação é imbuída de certa infinitude, isto é, de que “o objeto ocupa lugar em um contínuo por variação” (*Ibidem*, p. 38): de que seu objeto continua, e continuará, ocupando espaço virtual por meio da variação.

Deste modo, se, para Deleuze, “a dobra não existe fora da variação, assim como a variação não existe fora do ponto de vista” (*Ibidem*, p. 42), pode-se entender que o trabalho construído por Patrícia nesta obra foi criar 39 novos pontos de vista sobre as saudades apresentadas por estes(as) 39 autores(as). Do mesmo modo, ademais, funcionaria aqui a concepção de alegoria que, a Benjamin, é tão cara ao Barroco, visto que a saudade – como símbolo mor desta obra – constrói-se por meio da profunda dobra entre a concepção de uma saudade que causa sofrimento e melancolia e de outra que a ninguém causa mal, porque, de tanto variar, perdeu sua ligação, antes intrínseca, com a dor. Assim, na atitude de dobrar a saudade para uma concepção saudosista que se alia à que Adília Lopes sente, por exemplo, dobra-se a escrita à imagem, porque

Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. Nisto, o Barroco revela-se como soberana antítese do Classicismo, lugar até agora atribuído apenas ao Romantismo. (BENJAMIN, 2016, p. 187)

Em repetições de Dom Dinis, Luís de Camões e Teixeira de Pascoaes, Patrícia revela-se como a antítese das mais clássicas, e muitas vezes também classicistas, saudades portuguesas. Por isso, ao apresentar um ponto de vista em que se terá sempre saudades e se gosta disso sentir, é apresentado um modelo literário que “não se trata tanto de corrigir o Classicismo, mas de corrigir a própria arte” (*Ibidem*). Em outras palavras, em *Variações sobre*

¹² Vale lembrar que não é proposta deste ensaio definir Patrícia Lino como uma artista barroca ou, muito menos, definir *Variações sobre a saudade* como uma obra de arte barroca. Entende-se, pois, que a obra em questão apresenta, como vimos, *traços da dobra barroca*.

a *Saudade*, podemos encontrar aquilo que Haroldo de Campos descreve como o traço barroco da literatura, aquele em que “são enfatizadas a **função poética** e a **função metalinguística**, a autorreflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código” (*Ibidem*, grifo do autor).

Variar a saudade, aqui, no ato de criação de poesia sobre poesia, apresenta, assim, traços da dobra barroca justamente porque “a poética barroca é consequência de um novo olhar que retoma, retoca, intensifica e até parodia, de uma maneira extremamente criativa, toda uma herança cultural” (HATHERLY, 2016, p. 161). Esta é autorreflexividade da literatura em que se cria um código verbo-voco-visual para que, por exemplo, a "Variação XVIII, Ana" não seja uma tão direta comunicação da discordância à concepção saudosista de Ana Hatherly para com Lisboa. Desse modo, cada uma das variações de Lino se faz o código que à capacidade do(a) leitor(a) cabe um labiríntico jogo interpretativo e, além disso, cabe a concepção de que o antigo não mais será, de forma intacta, encontrado no novo, isto é, a concepção de que os textos verbais escolhidos, em imagem e, por vezes, som, serão reinventados. Logo, o antigo código da saudade portuguesa tende, nesta obra, a ser retomado, retocado, intensificado e até parodiado.

Nesse sentido, celebra-se, em *Variações sobre a Saudade*, o fato de que, ao construir-se a variação de um poema e, nesta metamorfose, radicalizar-se seus traços de diferenciação em relação ao original, constrói-se a não representação de um objeto artístico, isto é, a não tentativa de imitação, ou reprodução, de algo pré-existente. A respeito disso, logo, vê-se que se celebra o acontecimento do que por Gilles Deleuze, na obra *Diferença e Repetição* (2020), é dado como necessário, visto que “é preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o 'monstro'” (p. 98). Cada uma das trinta e nove variações de Lino seriam, assim, obras autônomas com sentidos suficientes: monstros.

A dupla dobra de cada saudade trazida ao ano de 2022, e ainda inacabada, por Patrícia Lino é, exatamente, “a diferença que se diferencia” (DELEUZE, 2012, p. 13). Para cada variação sobre a saudade que, na obra de Lino, lemos, pois, “é o caso de dizer: não o reconhecemos mais. Fundar é metamorfosear” (DELEUZE, 2020, p. 208), tal como escrever, para Hatherly, é sempre um ato de invenção.

Por isso é preciso “desconfiar das imagens” e se é verdade que o escritor povoa o silêncio da palavra, fazendo dela um território onde constrói a sua morada, o escritor é também um artista visual, mesmo que não o saiba, mas aquele que tem a surpresa dessa descoberta desdobra-se, multiplica-se. Cria-se nele uma instabilidade, uma flexibilidade essencial ao ato da descoberta que permite aceder à performatividade da escrita como ato de invenção. (HATHERLY, 2005, p. 108)

Referências

ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério. **Encontros com Ana Hatherly**. São Paulo: Oficina Raquel, 2015.

ÁVILA, Affonso. “O elemento lúdico nas formas da expressão do barroco”. In: **Barroco**, n. 2, Belo Horizonte, pp. 07-18, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CAMPOS, Augusto; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. **O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária**. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

_____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2020.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____; _____. **Kafka**. Por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas* Lisboa: Estampa, 1995.

_____. **Anagramático**. Lisboa: Moraes Editores, pp. 191-233, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

_____. **A Experiência do Prodígio** – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII-XVIII, IN-CM, Lisboa, 1983.

_____. *A reinvenção da leitura*, 1975. In: HATHERLY, Ana; CASTRO, E.M.de Melo. **PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, pp. 136-152, 1981. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-a-reinvencao-da-leitura-breve-ensaio-critico/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

_____, Eros Frenético. In: **Um Calculador de Improbabilidades**. Lisboa: Quimera, 2002.

_____. **Esperança e Desejo** – Aspectos do pensamento utópico barroco. Lisboa: Theya Edições e Ana Hatherly, 2016.

_____. **Itinerários**. Vila Nova de Farmalicão: Quási, 2003.

_____. **351 tisanas**. Lisboa: Quimera Editores, 1997.

_____; MELO E CASTRO, E. M. de; ARAGÃO, António; PIMENTA, Alberto. **Joyciana**. Lisboa: Editora: & Etc. 1982. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-23-variacoes-sobre-fragmentos-de-finnegans-wake-de-joyce/>. Acesso 05 fev. 2022.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Princípios da Filosofia ou a Monadologia**. Tradução, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio, Lisboa, 1987.
LINO, Patrícia. **Antilógica**: leitura concêntrica de “Código” (1973) de Augusto de Campos. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.

_____. "Augusto de Campos: as farpas virtuais e os cibercéus do futuro". In: **Santa Barbara Portuguese Studies**. Santa Bárbara, v. 8, pp. 94-120, 2021. Disponível em: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_8/6.%20Lino.pdf. Acesso 10 fev. 2022.

_____. **Variações sobre a Saudade**. Disponível em: <http://www.patricialino.com/saudade.html>. Acesso 05 fev. 2022.

LOPES, Adília. **Dobra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

ROMAGNOLO, Sérgio. **A dobra e o vazio** – Questões sobre o barroco e a arte contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2019.

“Variações sobre a saudade” (2002): traces of the baroque fold as an act of invention

Abstract

Through the interpretation, analysis, and explanation of three variations found in the work *Variações sobre a Saudade* – the variations created from Teixeira Pascoaes, Ana Hatherly, and Adília Lopes –, this work will focus on the theme of variation: of the poem as variation and the variation of saudade. Thus, under the theoretical bias of, mainly, Gilles Deleuze and Ana Hatherly, the existence of tangency between the ideas of variation of Lino, Hatherly, and Deleuze is considered, having in mind that, for Deleuze, variation receives the synonym of fold and, for Hatherly, an act of invention. Thus, it can be seen that, by varying the saudade, in this poetic work, Patrícia Lino sometimes reinvents this feeling so associated with Portuguese literature, and sometimes assumes her own feelings: one sees that saudade folds in two, that saudade is a feeling of double significance. Finally, if “the baroque trace is the fold that goes to infinity” (DELEUZE, 2012, p. 13), it becomes clear, in this study, that the work *Variações sobre a Saudade* presents traces of the baroque fold.

Keywords

Saudade. Variations. Folds. Invention.

Recebido em: 15/03/2022

Aprovado em: 14/07/2022

Vária

Nas páginas seguintes desta edição da *REVISTA ENTRELACES*, o leitor encontrará uma coletânea de textos cujas temáticas debatem temas variados. Daremos continuidade aos estudos sobre a obra de Elena Ferrante, estudos sobre a literatura latino-americana e a decolonialidade além de uma abordagem sobre um clássico da literatura anglófona. Boa leitura.

A revolução dos bichos: alegoria em metaficção historiográfica

Déborah Ulian Mendes¹

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Aurora Gedra Ruiz Alvarez²

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Resumo

A Revolução Russa, de 1917, propunha reformar a sociedade russa tornando-a igualitária, seguindo as concepções de Karl Marx. São os sucessos dessa utopia, cujo desfecho termina em malogro, que George Orwell plasma no romance *A revolução dos bichos*, uma alegoria desse fato histórico. A par dessa figura retórica que veste o discurso romanescos, o autor trabalha também com a metaficção historiográfica, isto é, na vertente da bivocalidade da alegoria produz uma ficção que discute a história. Para compreender como o escritor se vale desses tratamentos estéticos na narrativa, este artigo ampara-se: nos fundamentos de Heinrich Lausberg, João Adolfo Hansen e Flávio Kothe, para o estudo dos discursos constituídos no microcosmo da alegoria; nas elaborações teóricas de Linda Hutcheon, para dar embasamento às reflexões sobre a metaficção historiográfica; em concepções de Dominique Maingueneau e de José Luiz Fiorin, para examinar como se estabelecem as relações de poder nesse universo discursivo. Por esse olhar, que pretende ser investigativo e analítico, este trabalho analisará como a alegoria se constrói na narrativa, reconfigurando as personalidades históricas na condição ficcional, modelando-as segundo essa dimensão caracterológica.

Palavras-chave

A revolução dos bichos. Alegoria. Metaficção historiográfica. Contemporaneidade.

Considerações iniciais

Em seus estudos sobre a alegoria, Heinrich Lausberg classifica-a como um tropo de pensamento, constituído por imagens manifestas de modo expandido, isto é, em uma sequência de metáforas (2004, p. 249), tendo em vista que a representação dessa figura, segundo Moisés, “implica sistematicamente um enredo” (MOISÉS, 2004, p. 15). Nessa cadeia de metáforas se

¹ Graduada em Letras, Português e Inglês, com dupla titulação em bacharelado e licenciatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

² Mestra e doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Pós-doutoramento pela Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Foi docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de 1974 a 2021.

constrói uma superposição de conteúdos semânticos materializados pelo dito (sentido denotativo) e pelo que se pretende dizer (sentido conotativo). As metáforas determinam esse jogo de sentidos inscrito na alegoria, em que do *locus a simili* (LAUSBERG, 2004, p. 238), do ponto da similitude, se estabelece uma comparação ou semelhança entre dois objetos. Em outras palavras, nesse ponto de convergência ou de conjunção entre dois elementos se encontra o *tertium comparationis* (terceiro termo da comparação), o elemento comum ou de parença a partir do qual se realiza o cotejo. (LAUSBERG, 2004, p. 239)

João Adolfo Hansen (2006, p. 8) também deu especial atenção à alegoria e no seu estudo reflete sobre o caráter a-histórico e mutável desse recurso expressivo. Presente na tradição, a alegoria, conforme o teórico, apresenta-se com dois feitios e propósitos distintos, que o levam a entender que não se pode falar de uma única concepção desse tropo, mas de duas, simetricamente complementares: a “alegoria retórica ou construtiva” da tradição clássica, alegoria verbal (ou *in verbis*), conhecida também como a alegoria dos poetas, é “uma maneira de falar e de escrever”; e a dos teólogos, da tradição medieval, a “alegoria interpretativa ou hermenêutica”, entendida como “um modo de entender e decifrar” (HANSEN, 2006, p. 8), procedimento que caracteriza a exegese dos textos bíblicos.

Para este estudo interessa-nos particularmente o conceito de alegoria compreendida como uma “expressão verbal retórico-poética” (HANSEN, 2006, p. 8), fundada no trabalho da oratória, concernente aos mecanismos de que a linguagem se recobre para representar abstrações. A essa esteira conceitual da alegoria se filia *A revolução dos bichos*, de 1945, de George Orwel (1903-1950), *corpus* desta reflexão.

Essa narrativa do escritor inglês constrói uma alegoria da Revolução Russa (de 1917), pelo viés da metaficção historiográfica, estabelecendo, assim, um diálogo da literatura com a história, ao refletir sobre a sociedade e os eventos que nela incidem, não sob o enfoque das ciências sociais, mas da literatura, conforme preconiza Linda Hutcheon (1991). Nesse procedimento, o criador atua com criticismo sobre uma dada realidade, ao mesmo tempo que constrói um enunciado representando esteticamente essas repercussões.

Para Antonio Candido (1989), a literatura é um meio de instrução e educação que propõe a cada leitor um objeto afetivo e intelectual, discute valores e aponta para o posicionamento crítico, como acontece com a obra sob análise, a qual critica os regimes autoritários em geral, caminhando, desse modo, para além da chave dos desmandos operados durante a Revolução Russa. Nessa linha de pensamento proposta pelo teórico, justifica-se a escolha desse *corpus*, na medida que, ao examinar o texto literário, desenvolve-se o exercício analítico-interpretativo, aguça-se o senso crítico e vivencia-se o prazer da leitura, a qual

aumenta a cada descoberta no exame da representação metafórica que recria uma alegoria de um contexto histórico relevante até os dias de hoje.

Segundo Maurice Merleau-Ponty (2006), a história não é apenas um objeto distante e fora de nosso alcance, mas é também a suscitação das pessoas como sujeitos sócio-históricos. A consciência que se tem de determinado evento é, em si, um fato histórico, não uma mera ilusão e, portanto, há na história uma verdade a ser extraída, desde que se consiga levar o relativismo ao seu limite e, em seguida, recolocá-lo na história.

De modo semelhante acontece com a literatura. Esta também objetiva construir um relato verdadeiro, mas dentro do relativismo ficcional, ou seja, a literatura ocupa-se em criar um *efeito de verdade humana*. O historiador trabalha com documentos e dessa fonte constrói o seu entendimento do fato histórico, enquanto o escritor, a partir das ideias que possui da realidade histórica, cria um microcosmo humano estruturalmente convincente no âmbito do estatuto ficcional. Cada área tem a sua verdade; ambas dialogam, mas não coincidem nos procedimentos e propósitos.

Partindo da compreensão de que a literatura é um objeto que fundamenta um universo ficcional em dada realidade e centrando o foco no romance em estudo, pergunta-se: como *A revolução dos bichos* se constrói enquanto uma metaficção historiográfica? Que posicionamentos defende, o que nega, confirma, denuncia? De que recursos estéticos se vale para refratar a realidade e que efeitos de sentidos eles produzem na narrativa? Esses problemas levantados acerca de *A revolução dos bichos* enquanto texto alegórico tratado pelo enfoque da metaficção historiográfica tocam em questões que propomos discutir neste trabalho.

A metaficção historiográfica, por meio de vários expedientes estéticos, como a alegoria e a paródia, e por outras relações intertextuais, promove “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157). A metaficção historiográfica problematiza a história, reflete sobre ela e preenche suas lacunas com leituras possíveis.

Das bases expostas, delineiam-se os objetivos deste estudo: investigar o modo como essa narrativa relê a Revolução Russa por meio da alegoria, apreendendo o processo de manipulação do discurso que permeava o poder comunista na Rússia iniciado em 1917; identificar como as relações de poder se constroem no andamento da narrativa; examinar os recursos estéticos privilegiados pelo criador para a representação de governos absolutistas.

Este trabalho resulta de pesquisa bibliográfica que propõe uma aproximação de textos teóricos do objeto de análise. George Orwell é o autor base, uma vez que seu livro é o

foco deste estudo. Com o amparo das teorias de Linda Hutcheon, para o estudo da metaficção historiográfica; dos teóricos da Análise do Discurso, para o exame dos discursos das personagens principais, atentando para as ideologias e os *ethoi* neles presentes; de Heinrich Lausberg e João Adolfo Hansen, dentre outros, no que respeita aos princípios em que se assenta a alegoria.

Apresentados os fundamentos e direções desta proposta de leitura de *A revolução dos bichos*, encaminha-se à próxima seção, onde se desvelarão aspectos dialéticos e ideológicos significativos construídos pela alegoria nessa metaficção historiográfica.

A construção alegórica na narrativa

Antes de falar da alegoria, cumpre primeiro apresentar o autor da obra escolhida para *corpus* desta reflexão.

George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair, nasceu em 1903, em Bengala, Índia, ex-colônia britânica. Entrou para a polícia colonial britânica da Índia em 1922, entretanto não se adaptou e acabou por trabalhar em um jornal. Foi um observador crítico da política, em especial, daquela praticada por regimes totalitários em diferentes países. Mesmo sem ter se filiado a nenhum partido, declarava-se de esquerda. Viveu na conturbada época das duas grandes guerras, das revoluções e das crises econômicas pelas quais o mundo passava.

Dentre suas produções literárias há *A revolução dos bichos* (1945), *1984* (1949) bem como outros romances e alguns poemas. Já nas obras não-ficcionais está a maior parte de sua bibliografia, ou seja, ensaios jornalísticos e autobiográficos, políticos e crítico-literários. Nesses, trata de experiências pessoais a respeito de seu posicionamento político e social sobre acontecimentos do século XX e documentários narrativos, dentre eles: *Na pior em Paris e Londres* (1933), *Caminho de Wigan* (1937) e *Lutando na Espanha* (1938).

De acordo com Merleau-Ponty (2006, p. 265): “A literatura e a política estão ligadas entre si e com o acontecimento, mas de um outro modo, como duas camadas de uma única vida simbólica ou história [*sic*]”. Orwell vale-se da literatura como meio de questionar políticas e governos ditatoriais, pois sendo defensor da liberdade de pensamento, posiciona-se contra os regimes extremistas, combate ao Stalinismo e demais ideologias repressoras, ressaltando que, afinal, socialistas e capitalistas no poder são igualmente corruptos.

“A literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CANDIDO, 1989, p. 174). É aí que se situa a literatura social, para o estudioso, aquela que trata de uma realidade tão política e

humanitária quanto a dos direitos humanos, pois parte de uma análise do universo social e procura retificar as suas iniquidades.

A obra escolhida para análise, *A revolução dos bichos* (2007), pode ser lida como uma alegoria crítica e satírica aos rumos tomados pela Revolução Russa, pois apresenta as relações de autoritarismo e corrupção presentes nos discursos das personagens, assim como se encontrou nas relações humanas, políticas e sociais do governo soviético. O romance evidencia o desvirtuamento dos princípios ideológicos iniciais do socialismo representado em forma de uma metaficção historiográfica.

A metaficção historiográfica configura-se como um olhar crítico acerca do discurso histórico e ao mesmo tempo propõe que o mundo descrito seja fictício.

E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. (HUTCHEON, 1991, p. 163)

Esse tipo de narrativa constitui-se da ambivalência, uma vez que no texto em foco ecoa o discurso de um contexto sociocultural. Essa duplicidade (ficção x história) aproxima-se muito da natureza da paródia, que se caracteriza pelo jogo da bivocalidade na revisão histórica e, muitas vezes, do olhar crítico acerca do objeto sob apreciação.

As personagens presentes nesse modelo discursivo não se limitam a uma abordagem microcós mica dos tipos sociais, mas sim traduzem conflitos de tendências que existem na narrativa, que podem ser atribuíveis a outros intertextos, em especial, aos discursos histórico e marxista.

A revolução dos bichos (2007) foi publicada no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e é uma das obras que conferiu maior importância e popularidade a George Orwell, por dialogar com os acontecimentos desse momento histórico perturbado por tensões sociopolíticas e, particularmente, em virtude de o mundo estar dividido entre os blocos capitalista e socialista. A ideologia defendida no romance é crítica, de esquerda, alinhada ao socialismo, visto que o autor George Orwell era um homem adepto a pensamentos que seguiam essa vertente ideológica.

O conceito de ideologia é bastante discutido em estudos sociológicos e políticos, quase sempre para refletir sobre sistemas de organização da sociedade, como o fazem Marx e Engels ([1848] 2010) e Michel Foucault (2009), apenas para citar dois nomes de momentos distintos da história do pensamento. No entanto, há ideologia em todas as linguagens do

cotidiano, tendo em vista que qualquer decisão ou posicionamento é expresso por um discurso ideológico, mesmo que se manifeste de forma inconsciente para o sujeito.

Segundo Fiorin (2001), as formações discursivas constroem as formações ideológicas, que estão diretamente ligadas às classes sociais, e os agentes do discurso são as classes e as frações destas. Além disso, na constituição de uma sociedade, no entendimento do linguista, há dois níveis de realidade: o de essência e o de aparência, portanto, um profundo e um superficial. O discurso ideológico poderá ser fácil ou dificilmente compreendido de acordo com a fundamentação compreensiva de cada ouvinte/leitor.

Considerando esses fundamentos teóricos, é possível relacionar o conceito de ideologia com o de linguagem, uma vez que um pertence ao outro e é pela linguagem que o discurso ideológico é transformado. A linguagem é um meio de transmitir poder e de expressar o pensamento de todos os segmentos sociais; ela é complexa, pois pode ser vista sob diferentes pontos de vista. Toda expressão de linguagem é permeada por uma determinada visão de mundo, a qual responde pela maneira de perceber e conceber a realidade de cada indivíduo e, por isso, é relevante na comunicação. “As visões de mundo não se desvinculam da linguagem, porque a ideologia vista como algo imanente à realidade é indissociável da linguagem.” (FIORIN, 2001, p. 33).

A partir desse posicionamento sociopolítico, Orwell criou uma alegoria que discute a respeito da igualdade entre os seres humanos e os animais, ideal que se mostra impossível de ser concretizado na narrativa, pois o desejo de liderar e ter poder corrompe as personagens.

Segundo Massaud Moisés, essa figura de pensamento constrói “um discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”, ou ainda: “Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro.” (MOISÉS, 2002, p. 14)

O componente alegórico não se vale apenas de um dado coletivo, mas de um instrumento ideológico e funciona como comunicação do que se ajustou em sua significação. Para Flávio R. Koethe (1986, p. 39), “[a] alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a ideia que nela se manifesta”.

Ao mesmo tempo, costuma ser [a alegoria] conceituada como contradição entre um elemento espiritual (a ideia) e um elemento corpóreo (aquilo que serve para representá-la), entre um pensamento causado e um pensamento causador; em suma, nela se reproduz ampliadamente o conceito de signo, constituído por um significado e um significante. [...] Este esquema se reproduz inclusive em categorias teóricas básicas do marxismo, como supraestrutura e infraestrutura, correspondendo esta à parte material e aquela à parte espiritual. Para superar a mera antinomia desses termos

é preciso recuperar a concepção de totalidade; e isso ocorre tanto mais quanto mais se desenvolve o corpo-a-corpo entre as classes. (KOETHE, 1986, p. 41).

Tomando como base as reflexões sobre a alegoria, compreende-se que *A revolução dos bichos* (2007), mesmo contextualizada na Inglaterra, em uma granja que pertence ao Sr. Jones, pode ser uma alegoria do Czar Nicolau II, representante do poder russo pré-revolucionário. Os animais da Granja do Solar estão insatisfeitos com o abuso com que são tratados e discutem sobre uma sociedade mais justa e ideal, assim como na História, a sociedade russa via-se descontente com a situação do governo vigente, visto que a Revolução Russa surgiu em um momento em que o país passava por problemas econômicos após sofrerem a derrota na guerra Russo-Japonesa (1904-1905). Em 1904, a dívida do Estado cresceu, revoltas populares surgiram pelo país e, em meio a isso, o povo sofria repressão do violento exército nacional.

Na obra em análise, os animais são influenciados pelas ideias do porco Major e unem-se para fazer uma revolução contra o inimigo em comum: o humano. Na fala do próprio Major: “O Homem é o nosso verdadeiro e único inimigo. Retira-se o Homem e a causa principal da fome e da sobrecarga desaparecerá para sempre” (ORWELL, 2007, p. 12). Esse modelo de discurso assemelha-se ao do líder nazista Adolf Hitler quanto ao pensamento de que os judeus seriam a causa dos problemas econômicos dos alemães durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e, em outra medida, ao dos líderes comunistas russos, que culpavam os empresários capitalistas pela injustiça que o proletariado sofria.

Consoante o autor do posfácio do livro *A revolução dos bichos* (2007), Christopher Hitchens (2006, p. 115): “o velho Major analisa a vida de provação e sacrifício dos animais, conclama todos a derrubar seus opressores e pinta um quadro de um futuro radioso baseado no princípio da ajuda mútua e da prosperidade”. Juntos, os animais, sob a liderança dos porcos, conseguem que Jones saia da fazenda: “a tarefa de instruir e organizar os outros recaiu naturalmente sobre os porcos, reconhecidos como os mais inteligentes dos bichos.” (ORWELL, 2007, p. 18).

Major morre antes que a revolução aconteça, mas não sem passar seus conhecimentos e ideais, cujos princípios estão enraizados no marxismo. Acerca dessa ideologia, Merleau-Ponty tece relevantes considerações, bem como sobre o grande defensor desse pensamento, Lenin³:

De nada serve responder que o marxismo é verdadeiro como ideologia da classe ascendente, pois, em primeiro lugar, conforme o entendimento de Lenin, o marxismo

³ Lenin é o pseudônimo de Vladimir Ilyich Ulianov.

e a teoria do social chegam à classe operária trazidos de fora, e isso quer dizer que pode haver verdade fora do proletariado; inversamente, nem tudo o que vem do proletariado é verdade, já que o proletariado, numa sociedade em que é impotente, está contaminado pela burguesia. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 46-47)

Da mesma forma como Karl Marx e Friedrich Engels (2010) propuseram seus ideais em seu *Manifesto comunista* (1848) e os russos, inspirados em suas teorias, propuseram a revolução, os animais em *A revolução dos bichos* (2007) passaram a empregar o Animalismo, ou seja, o conjunto de ensinamentos idealizado por Major.

O Animalismo denomina o sistema de normas que passa a reger a sociedade dos animais. Alegoricamente entende-se essa teoria como o socialismo científico, regime em que não há propriedade privada e em que todos trabalham para o bem comum, ideal defendido por Marx e Engels. Sendo Orwell defensor desse pensamento, em *A revolução dos bichos* (2007) comparece a crítica às práticas imperialistas do socialismo existente na União Soviética e não à teoria marxista. Na obra, há uma espécie de socialismo democrático, pois há a organização de assembleias lideradas por Bola-de-Neve. No entanto, esse regime vai cada vez mais se moldando aos interesses dos porcos e, com isso, a obra cria, mais uma vez, uma metáfora do povo que, com o passar do tempo, vai sendo controlado por um governo autoritário que abandona o que foi previamente proposto.

Na granja pós-revolução, os animais são considerados iguais entre si e criam sete mandamentos para regrá-los, os quais são construídos inicialmente de forma democrática:

1º Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo; 2º O que andar sobre quatro pernas, ou tiver asas, é amigo; 3º Nenhum animal usará roupa; 4º Nenhum animal dormirá em cama; 5º Nenhum animal beberá álcool; 6º Nenhum animal matará outro animal; 7º Todos os animais são iguais. (ORWELL, 2007, p. 25).

Porém no decorrer da narrativa torna-se claro que os porcos não acreditam serem todos os animais iguais, mas sim que “uns são mais que outros”, pois as normas vão sendo reformuladas sem a participação de todos os bichos. Em virtude de muitos dos animais da granja não saberem ler, não conseguem acompanhar as mudanças pelas quais os mandamentos vão passando, tampouco todas as decisões tomadas pelos líderes porcos.

Características humanas vão, cada vez mais, se tornando comuns aos porcos que parecem se esquecer de todas as antigas aspirações e, ao final da história, não há mais diferenças entre os porcos e os humanos.

A República dos Bichos, que o velho Major havia previsto, quando os verdes campos da Inglaterra não mais seriam pisados pelos pés humanos, era coisa em que ainda

acreditavam. O dia havia de chegar. Podia ser mais cedo ou mais tarde, talvez não acontecesse durante a vida de qualquer dos animais de então, mas havia de chegar. [...] Talvez fosse verdade que a vida era difícil e que nem todas as suas esperanças se haviam concretizado; mas tinham a consciência de não serem iguais aos outros animais. Se tinham fome, não era por alimentarem alguns tirânicos seres humanos; se trabalhavam arduamente, pelo menos trabalhavam em seu próprio benefício. Nenhuma criatura dentre eles andava sobre duas pernas. Nenhuma criatura era “dona” de outra. Todos os bichos eram iguais. (ORWELL, 2007, p. 104).

Nesse ponto da narrativa, os animais guardam em si sentimentos contraditórios: eles se dão conta da mudança de rumo das primeiras expectativas, de certo desencanto pelo demorado sucesso da revolução, porém sentem-se encorajados a continuar a luta do cotidiano. O que nutre essa confiança em dias melhores é uma espécie de compensação advinda da consciência de que os sofrimentos atuais não são impostos por seres distintos de sua espécie, como aqueles padecidos sob o jugo dos humanos.

Percebe-se, ao se avaliar essa obra de Orwell, que as personagens de *A revolução dos bichos* (2007) possuem enlaces históricos com influentes personalidades históricas. O porco Major tem um perfil que leva a comparação a Lenin (1870-1924), que foi o líder político responsável pela implantação do comunismo na Rússia; e com Karl Marx (1818-1883), que foi o principal gerador do socialismo científico. A obra deste último forma a base teórica do comunismo e do socialismo. Segundo Michael H. Hart (2001, p. 184):

Os movimentos marxistas em geral enfatizam quatro ideias principais: (1) poucas pessoas ricas vivem em grande abundância, enquanto a maioria dos trabalhadores vive comparativamente em pobreza. (2) A maneira de corrigir tal injustiça é estabelecendo um sistema socialista, ou seja, cujos meios de produção pertençam ao governo e não à iniciativa privada. (3) Na maioria dos casos, a única forma prática de estabelecer esse sistema é por meio de uma revolução violenta. (4) Para preservar esse sistema socialista, a ditadura do partido comunista deve ser mantida por período longo.

Bola-de-Neve, o porco inteligente e idealista, demonstra realmente querer melhorar as condições de vida de todos, é um dos primeiros líderes da revolução, junto ao Major. No decorrer da história há uma conspiração com o outro porco, Napoleão, e Bola-de-Neve é então tido como traidor e é expulso da granja. Bola-de-Neve pode ser visto com certa semelhança a Leon Trotsky (1879-1940), importante aliado de Lenin e discípulo de Marx, pois de acordo com Pipes (2018), na história russa, Lenin queria que Trotsky fosse seu sucessor na política e afirmou em seu testamento político que Joseph Stalin (1878-1953) era cruel e deveria ser afastado do cargo, contudo, em 1924, após manobras políticas, Stalin conseguiu derrotar Trotsky e seus seguidores. Stalin insistiu na coletivização forçada da agricultura, o que

provocou resistência aos camponeses, porém isso não foi suficiente e muitos foram assassinados ou morreram de fome, pois o ditador manteve sua política rigorosa.

Agora já não mencionavam Napoleão como “Napoleão” simplesmente. Referiam-se a ele de maneira formal, como “nosso Líder, o Camarada Napoleão” e os porcos gostavam de inventar para ele títulos tais como Pai de Todos os Bichos, Terror da Humanidade, Protetor dos Apriscos, Amigo dos Pintainhos e assim por diante. (ORWELL, 2007, p. 76)

Em *A revolução dos bichos* (2007), Stalin é representado pelo porco Napoleão, que é autoritário e arma um golpe para tirar Bola-de-Neve da disputa pela liderança. É corrupto e torna-se um ditador, assim como Stalin. Utiliza os cães como exército para defender seus interesses pessoais, assim como na ditadura russa a polícia secreta (KGB) era agressiva e cruel com o povo que se rebelava.

Verifica-se que o inteligente e manipulador porco Garganta não é alegoria de um único indivíduo, mas sim de todo o departamento de propaganda dos regimes totalitários, no caso da Rússia, *Pravda*, o principal jornal da União Soviética. Dotado do poder de persuasão, encarregava-se de transmitir aos animais o que Napoleão queria, convencendo-os de que tudo era para o bem de todos, mas nem sempre o gerenciamento das ações políticas ocorria como ele expunha.

Camaradas – disse lentamente –, quem é o responsável por isto? Sabem quem foi o inimigo que, na calada da noite, destruiu nosso moinho de vento? BOLA-DE-NEVE! – rugiu violentamente com voz de trovão. – Bola-de-Neve foi o autor disto! Com rematada maldade, pensando em destruir nossos planos e vingar-se de sua ignominiosa expulsão, esse traidor penetrou até aqui, sob o manto da escuridão, e destruiu nosso labor de quase um ano. Camaradas, neste local e neste momento, pronuncio a sentença de morte para Bola-de-Neve. Uma “Herói Animal, Segunda Classe” e meio balde de maçãs ao animal que lhe fizer justiça. Um balde inteiro a quem o capturar vivo!” [...] Os animais ficaram chocadíssimos ao saberem que mesmo Bola-de-Neve fosse capaz de uma coisa daquela. (ORWELL, 2007, p. 60).

A ambição e o anseio pelo poder levam as personagens porcos a negligenciarem as razões que deram origem à revolução, quando elas tomam o lugar dos humanos e passam a explorar os outros animais. A narrativa conduz à reflexão que, do funcionamento das sociedades seja pelo comando capitalista ou socialista, o poder corrompe. Os que estão no poder, em *A revolução dos bichos* (2007), subvertem os sete mandamentos para atender seus próprios interesses, negociam com humanos e passam a agir contra os próprios animais.

Quando o Sr. Jones era o responsável pela granja, explorava o trabalho animal em seu próprio benefício, com o intuito de acumular capital, sendo então possível vê-lo como uma

representação do Capitalismo. Conforme Merleau-Ponty (2006, p. 39), a sociedade capitalista possui um chão comum, pois é pensada como uma balança, em que o cálculo social é feito para que o sistema seja intencionalmente racional e que a renda seja maior do que o custo de produção. Esse raciocínio alicerça-se na relação entre o que se consome para produzir e o quanto se ganha com a venda do produto. Dessa operação entre gasto e lucro produz a “linguagem universal do dinheiro” no mundo capitalista (SIMMEL, 1998, p. 37).

Na obra em exame, a religião é simbolizada pelo corvo Moisés que na época revolucionária desaparece, mas retorna ao final para representar a ideia de que a religião não tem protagonismo na Revolução Russa. O corvo doméstico dizia aos animais que eles poderiam ir à Montanha Cande (o céu), caso trabalhassem duro. Nessa vertente do discurso cristão perpassa a ideia de resignação ao sofrimento, de aceitação da exploração para alcançar o “Paraíso”. Os líderes Bola-de-Neve e Major, no entanto, acreditavam que essa Montanha era justificativa para que os animais trabalhassem, perdendo o propósito do coletivo.

As ovelhas alegorizam o povo facilmente manipulável, usado como massa de manobra. O velho burro Benjamin representa os céticos e indiferentes ao que ocorre no país, sempre pensa que “nada nunca vai mudar”. A égua Mimosa pode ser vista como uma alegoria à burguesia alienada, pois no decorrer da narrativa há vários momentos em que ela apenas se preocupa com sua aparência, não quer trabalhar duro e tampouco pensa no bem coletivo.

O cavalo Sansão configura-se como o proletariado que é fiel à nação, é manipulado e não questiona. Ele é forte e cumpre todas as ordens dadas, sem nunca reclamar, é o mais trabalhador de todos os animais, no entanto, é inconsciente da realidade em que vive. “[...] ele não tinha uma inteligência de primeira ordem, embora fosse grandemente respeitado pela retidão de caráter e pela tremenda capacidade de trabalho.” (ORWELL, 2007, p. 10).

Em suma, a alegoria, valendo-se da figuração de um sistema ameaçado (o comunismo soviético), atua como um instrumento ideológico que permite a obra *A revolução dos bichos* (2007) tratar, pela metaficção historiográfica, de uma realidade histórico-social de um povo, representado na narrativa pelos animais que encenam e polemizam o contexto da Revolução Russa. Além disso, o romance expõe a visão política de George Orwell a respeito da situação conflituosa em que o mundo se encontrava no meio do século XX. Por extensão, repensando essa alegoria em relação às décadas subsequentes do século passado, pode-se dizer que ela se mostra apropriada à representação dos governos totalitários e/ou daqueles que suprimem certos direitos democráticos dos cidadãos, formatos ainda presentes, em alguns países nas primeiras décadas do século XXI.

Considerações finais

Do exposto, conclui-se que *A revolução dos bichos* (2007) de George Orwell, romance criado segundo os pressupostos da alegoria, enforma o narrado com uma superposição de camadas semânticas, originada do processo de “transposição semântica de um signo presente para um signo ausente” (HANSEN, 2006, p. 230), ou seja, ao plasmar, na materialidade do texto, os signos *in praesentia* – uma sociedade de animais composta por sujeitos que dominam, manipulam, corrompem-se –, essa figuração evoca a sociedade humana (signos *in absentia*), composta, também por indivíduos que exploram, manipulam, desviam-se dos propósitos coletivos.

A duplicidade de vozes, a dos porcos, voz nascida do sentido denotativo do texto e a dos humanos, advinda do conotativo (realidade histórica da primeira metade do século XX), mostra-se ser uma boa estratégia usada pelo escritor para construir uma narrativa que não apenas desperta o prazer da leitura, mas, especialmente, posiciona-se diante dessa realidade e conduz à reflexão. Resgatando o pensamento de Antonio Candido de que a literatura supre a “necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CANDIDO, 1989, p. 174), pode-se dizer que essa obra assume um compromisso de engajamento com o seu mundo e, por extensão, de compromisso sociopolítico em defesa da coerência e da transparência políticas, de repúdio aos governos totalitários em geral.

Nessa esteira de entendimento, *A revolução dos bichos* (2007) retoma realidades da História, discute-as à luz da metaficção historiográfica, uma vez que o leitor não aguarda que o criador faça um relato do que foi a Revolução Russa, mas que coloque em xeque valores e posicionamentos no que respeita ao discurso histórico, sem deixar de ser ficção, ou nas palavras de Linda Hutcheon, “os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. (HUTCHEON, 1991, p. 163, grifo da autora). Desse modo, o texto literário reflete o *status quo* e, ao mesmo tempo, refrata um olhar crítico em relação ao contexto histórico, destronando os discursos que enformaram o regime soviético no período da Revolução Russa.

Ademais, para recobrir a linguagem com o ornamento da ficção, a alegoria, como mencionado, trabalha com a materialidade do texto e caminha para a abstração. Por esse viés, cria uma abertura que expande o sentido para além da realidade histórica primeira (Revolução Russa) e torna-se representação modelar, porque abstrata, das formas de regimes autoritários.

Referências

- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios)
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 27. ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.
- HANSEN, J. A. **Alegoria: Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- HART, Michael H. **As 100 maiores personalidades da história: uma classificação das pessoas que mais influenciaram a história**. Tradução Antônio Canavarro Pereira. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- HITCHENS, Christopher. Posfácio: Repensando A revolução dos bichos. In: **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOETHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 5. ed. Tradução R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. [1848]. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. 1. ed. São Paulo: Editempo Editorial, 2010.
- ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Tradução Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **As aventuras da dialética**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PIPES, Richard. **História concisa da Revolução Russa**. Tradução T. Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (orgs. e trad.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Unb, 1998, p. 23-40.

ANIMAL FARM: ALLEGORY IN HISTORIOGRAPHIC METAFICTION

Abstract

The Russian Revolution of 1917 intended to rebuild the Russian society by making it egalitarian, following Karl Marx's ideas. The successes of this utopia, which outcomes as failure, that George Orwell creates in the novel *Animal Farm*, an allegory of this historical fact. Alongside this rhetorical figure, who is involved in discourse, the author also works with historiographical metafiction, that is, in the bivocality of allegory, he produces a fiction that makes History polemic. To understand how the author uses these aesthetic treatments in the narrative, this article draws on: the foundations of Heinrich Lausberg, João Adolfo Hansen and Flávio Kothe, for the study of the speeches constituted in the microcosm of allegory; in Linda Hutcheon's theoretical elaborations, to support the reflections on historiographical metafiction; in conceptions by Dominique Maingueneau and José Luiz Fiorin, to examine how power relations are established in this discursive universe. For this look, that intends to be investigative and analytical, this work will analyze how the allegory is constructed in the narrative, reconfiguring the historical personalities in the fictional condition, modeling them according to this characteristic dimension.

Keywords

Animal farm. Allegory. Historiographic metafiction. Contemporaneity.

Recebido em: 10/01/2021

Aprovado em: 19/07/2022

Desventuras do feminino em A filha perdida, de Elena Ferrante

João Batista Pereira¹

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Málini de Figueiredo Ferraz²

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Resumo

Com o propósito de discutir o ideário de maternidade em *A filha perdida*, de Elena Ferrante, esse artigo adotou os elementos narrativos como categorias de análise, a partir dos quais se buscou identificar os espaços ocupados pela mulher na sociedade. Esse enfoque foi norteado pelo método dialético e por pressupostos teóricos estabelecidos por Carlos Reis (2013), que compreende a narratologia a partir da exteriorização, tendência objetiva e sucessividade, e dos seus níveis de inserção: ação, enredo, tempo, espaço, narrador e personagem. As leituras de Antonio Candido (2004) contribuíram para entender a construção da protagonista no romance, bem como as perspectivas oferecidas por Simone de Beauvoir (1970) e Elisabeth Badinter (1985), referências sobre a idealização do instinto e amor maternos. À guisa de conclusão, ponderamos que a representação das *personas* de mãe, mulher e filha no romance enseja entender o conceito de maternidade sob a permanente dicotomia mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

Palavras-chave

Mulher. Maternidade. Elena Ferrante.

Introdução

¹ Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PROGEL, na Universidade Federal Rural do Pernambuco.

² Mestrado em Estudos da Linguagem - PROGEL, da Universidade Federal Rural do Pernambuco.

A arte de narrar permeia a existência desde a Antiguidade, forma de o homem “demonstrar suas relações com o mundo e com as pessoas que o cerca, como também de ser compreendido e interpretado.” (MUNGIOLI, 2002, p. 49). Em um espectro mais amplo, o homem conta histórias para intercambiar experiências e entender a si mesmo, faculdade reconhecida desde a tradição oral, quando histórias eram memorizadas por trovadores que cantavam os feitos da vida. Essas narrativas ganharam projeção com os artesãos, como forma de comunicação, mas sem o interesse de transmitir o puro em si, como mera informação. A oralidade, portanto, se mostrava eficaz na representação de um corpo coletivo, unificando valores individuais.

Com a modernidade, o poder da palavra na oralidade foi relativizado e entrou em declínio: “Entre o início do século XII e meados do século XV, por todo o Ocidente se produziu, em graus de fatos diversos, uma mutação profunda, ligada à generalização da escrita nas administrações públicas, que levou a racionalizar e sistematizar a memória”. (ZUMTHOR, 1993, p. 22-28). Pela necessidade de perenizar essa memória, os autores transitaram por variados gêneros, até chegar ao romance, fermentado pela burguesia no século XIX, e perpetuado até a atualidade. Com o surgimento do jornal, a narrativa oral escasseou e as vivências solitárias, como propunha Walter Benjamin, passaram a ser valorizadas em oposição às experiências coletivas: “Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice.” (ADORNO, 2003, p. 56).

O mundo moderno viu surgir o romance em paralelo à aparição da imprensa, mas essa era da informação também respondeu pelo declínio da subjetividade. Os fatos passaram a chegar explicados, retirando do leitor a função de interpretar as histórias, construí-las na imaginação e refletir sobre seu sentido. Ao romance restou relatar as efêmeras vivências de um sujeito cindido, centrando-se na tentativa de decifrar o enigma da vida exterior. Nesse *modus operandi*, a distância entre leitor e narrador mudou, em relatos que modificaram uma posição antes estática: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. (ADORNO, 2003, p. 58-61). A quebra do vínculo entre narrador e leitor provocou alterações na forma romanesca, impedindo uma apreensão imparcial do que é lido, colocando o leitor como partícipe na definição do sentido do texto.

Sob esse escopo se situa o romance *A filha perdida*, de Elena Ferrante, ao discutir a representação da mulher e da maternidade. Atento a esta temática, este artigo compõe-se de duas partes: a primeira, aborda os elementos narrativos e sua importância para a construção do sentido, a partir de premissas esposadas por Carlos Reis. E a segunda parte visa a refletir sobre a condição feminina, de acordo com as relações da protagonista com a sociedade, conforme preceitos teóricos antevistos por Antonio Candido, Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter. Na conclusão, constata-se que a personagem, abrigada nas *personas* de mãe, mulher e filha, entende a ideia de maternidade sob a permanente dubiedade mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

As estruturas narrativas e a construção de sentido

“A expressão narrativa literária refere-se ao conjunto dos textos literários do universo do modo narrativo.” (REIS, 2013, p. 245). Assim, tanto textos em prosa quanto algumas poesias estão nesse grupo. Ela está presente em romances, canções, vídeos, mitos e filmes, tendo ensejado variados enfoques ao longo do tempo. Pesquisados desde a Antiguidade, os critérios constitutivos da narrativa encontraram nos Formalistas Russos um marco decisivo, quando foram enfocados sob o prisma da imanência textual e feito um estudo sistemático da sua estrutura. Por conseguinte, no século XX, a teoria passou a se debruçar não apenas sobre o que diz o texto, mas como ele é elaborado para construir seu sentido.

Carlos Reis (2013) aponta três propriedades das estruturas narrativas: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade; além dos seus níveis de inserção: o narrador, o espaço, a ação, o tempo, o enredo e o personagem. A exteriorização alude ao narrador, externo à história contada, ainda que haja variações em relação ao grau de sua participação. A tendência objetiva indica a atitude mais racional do que emocional do texto, para alcançar com maior agudeza as situações e conflitos sociais. E, por fim, a sucessividade está vinculada ao devir do tempo em que se projetam os fatos relatados. Ela é a passagem de uma ação, vivida pelos personagens, em um dado tempo e espaço para a produção de significados. A interação entre exteriorização, tendência objetiva e sucessividade gera a narratividade. (REIS, 2013, p. 250).

A maneira como essas propriedades se amalgamam em *A filha perdida*, de Elena Ferrante, estabelece condições para uma apreciação dos elementos narrativos que, em conjunto, propiciarão o escopo para refletir sobre como são afiguradas a mulher e a maternidade no romance. Uma observação a ser ressaltada é que o relato não traz entre suas marcas o princípio

de exteriorização de forma proeminente, haja vista que Leda, a narradora-protagonista, centraliza a ação. Ao contar sua relação com a mãe, as filhas e o ex-marido, essas reminiscências se dão ao observar uma jovem na praia, chamada Nina, e sua filha, Elena, com uma boneca, conhecida por Nani, Nena ou Nennella, o que a leva a reviver inquietações motivadas pelo seu passado.

As especulações provocadas por sua introspecção e o impacto causado na maneira de se perceber como mãe, mulher, esposa e filha levam à tendência objetiva. A configuração da vida psíquica de Leda, a partir da viagem de férias, depõe contra a possibilidade de ser encontrada objetividade como um registro precípuo no que é narrado. Isso é perceptível quando ela sofre um acidente de carro enquanto observa o mar e lembra os avisos da mãe sobre não entrar na água quando ela visse uma bandeira vermelha. A partir deste fato, a história se desenrola em reminiscências que justificam o ocorrido em duas versões: para a família, ela explica que adormeceu no volante, mas, para o leitor, fica implícito que Leda passou mal devido aos conflitos vivenciados com Nina na praia.

No que tange à sucessividade, ela é vinculada à ação, pois depende, para a sua “concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que ela se desenrola e transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados.” (REIS, 2013, p. 258). Um exemplo desse modelo narrativo é o uso do fluxo de pensamento, que tende a diluir os acontecimentos nas reflexões íntimas dos personagens. Em *A filha perdida*, esse recurso é notado quando Leda nega o pedido da família napolitana para trocar de lugar na praia: “Despedimo-nos, e percebi que Nina nos olhava. Atravessei o pinheiral outra vez, amuada; agora, estava me sentindo culpada. O que teria me custado mudar de barraca, os outros tinham aceitado, até os holandeses, por que eu não? Sensação de superioridade, presunção”. (FERRANTE, 2016, p. 35).

Outra observação vital sobre a ação é entender que ela designa movimento: uma parte sucede a outra, numa sucessão de fatos, em um encadeamento temporal: “Por si só, a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos”. (NUNES, 1995, p. 14). Desse modo, a ordem dos fatos narrados é formada pela sucessão e dimensão episódica, enquanto a ordem do discurso ocorre pela totalidade temporal e sequência dos enunciados. Como marca da percepção da protagonista sobre a vida, a sucessividade na obra é majoritariamente demarcada por analepses e prolepses, ensejando uma volta ao passado e apresentando marcos indiciários que prenunciam o futuro.

Esse constante ir-e-vir é perceptível no capítulo inicial, onde é partilhado o relato da viagem de Leda. Ainda que ele se dê no presente, de forma recorrente ela volta ao passado e

revive dilemas pessoais em ações que desencadeiam outras ações, em múltiplas dimensões espaço-temporais. Em sentido oposto a esse recurso analéptico, a prolepse demarca situações que suscitam acontecimentos futuros, patente no trecho em que Leda, na praia, observa a relação de Nina com a boneca, tratada como uma filha, a quem sempre carrega e enche de beijos. Ao notar que suas brincadeiras eram observadas, Elena segura Nani com força e aperta a sua cabeça entre as coxas. Para a protagonista, esse ato é visto como uma afronta: “A menina percebeu que eu estava observando. Sorriu para mim com um olhar esmerilhado e apertou com força, como um desafio, a cabeça da boneca entre as pernas, com as duas mãos.” (FERRANTE, 2016, p. 47). Esse momento prenuncia uma ação de Leda, decisiva para o desfecho do romance: o roubo da boneca.

Vale a pena conhecer o enredo do livro, no qual são encontradas as quatro etapas que o estrutura: apresentação, complicação, clímax e conclusão. Leda provém de uma família napolitana e sem formação educacional, possui duas filhas, que vivem com o pai, é divorciada, além de manter uma relação difícil com a mãe, de quem recebeu pouco afeto, segundo ele deixa entender. O ressentimento com a inexpressiva educação recebida fica evidente no excerto abaixo, ao retratar as impressões da família napolitana com quem se deparou na praia:

Nos três ou quatro dias após minha chegada, só prestei atenção a um grupo um pouco barulhento de napolitanos: crianças, adultos, um homem de uns sessenta anos com expressão cruel, quatro ou cinco meninos que se enfrentavam ferozmente dentro da água e fora dela, uma mulher grande com pernas curtas, seios enormes, que tinha menos de quarenta anos (...) Eram todos da mesma família, pais, avós, filhos, netos, primos, cunhados, e riam com gargalhadas ruidosas. Chamavam-se pelo nome com gritos arrastados, lançavam uns aos outros frases exclamativas ou conspiratórias e, às vezes brigavam: uma família grande, semelhante àquela da qual eu fizera parte quando criança, as mesmas brincadeiras, as mesmas pieguices, as mesmas fúrias. (FERRANTE, 2016, p. 8).

A família observada é composta por Nina e sua filha, Elena, o seu marido Tonino, a cunhada grávida, Rosaria, e seu marido Corrado. Elena trata uma boneca que carrega consigo como filha, dado que recebe “medicamentos” como Rosaria e possui na barriga um caracol do mar colocado por Elena, que a considera grávida. Nina é uma jovem mãe que deixou os estudos para cuidar da filha e do marido, que pouco aparece na narrativa, enquanto ela deve se ocupar das funções maternas. A jovem mãe apresenta um vínculo forte com Elena, as duas brincam na praia e são admiradas por Leda pela forma como riem e pela harmonia existente entre elas. Esse idílio muda quando Elena perde sua boneca: ela adocece, levando Nina à exaustão, à impaciência e à intolerância.

Esse acontecimento prosaico leva o leitor ao passado de Leda. Suas filhas, Bianca e Marta, foram de gravidezes planejadas, mas isso não impediu que houvesse perda de identidade com o ato de ser mãe. Essa condição é explanada pelo excesso de sono, pelos estudos que ficaram à deriva, e pela profissão deixada de lado, em prol da educação das filhas, emoções misturadas com o desejo de se sentir novamente mulher: “Sonhei, pela primeira vez desde que me casara – pela primeira vez desde o nascimento de Bianca e Marta –, em dizer ao homem que eu havia amado, às minhas filhas: preciso ir embora”. (FERRANTE, 2016, p. 101). A realização desse sonho se confirma: Leda viaja para um congresso e tem um caso amoroso com um professor. Ela abandona o marido, vive outros romances, estuda e trabalha, até que sente falta de Bianca e Marta, e volta para casa: como mãe, elas já fazem parte de sua identidade.

A remissão ao enredo visa destacar que o foco pelo qual o leitor acessa a narrativa advém da narradora. Neste diapasão, um senão se coloca: ela não deve ser confundida com a autora: aquela é “uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”, esta, “uma entidade real e empírica (normalmente com biografia conhecida e historicamente atestada)”. (REIS, 2013, p. 252). O narrador é uma criação ficcional e pode apresentar atitudes distintas das do autor. Ao ler, temos ângulo de visão próximo ao discurso emitido na obra: no caso de narrativas orais ou escritas e, portanto, também no caso das literárias, “o discurso corresponde ao enunciado verbal que veicula a história, designadamente ao conjunto dos componentes linguísticos (e também translíngüísticos) que o materializam.” (REIS, 2013, p. 259). Sendo Leda narradora-protagonista, sua focalização não é absoluta, tampouco externa ou imparcial, haja vista os fatos enunciados estarem comprometidos com a história narrada.

Mais importante do que situar a tipologia na qual se insere a narradora é perscrutar o impacto de sua configuração no enredo e no espaço, e como os fatos partilhados com o leitor permitem entender sua presença no romance. Uma vez que o espaço é marcado pelos elementos físicos que compõem o cenário, a atmosfera social e o perfil psicológico dos personagens, ele exerce algumas funções na obra: caracterizar os personagens (a partir do lugar ocupado por elas é possível prever suas ações); influenciá-las, e, por fim, propiciar a ação da narrativa. De acordo com o grau de proximidade com o real, o espaço ainda pode ser classificado como realista, imaginativo e o fantasia. (BORGES FILHO, 2015, p. 20-21).

A ação do romance se passa na Itália, escolha que não é aleatória: nas obras de Elena Ferrante esse país surge como cenário para questionar a posição da mulher naquela sociedade. Essa associação remete a premissas do discurso feminista no qual gênero e geografia são indissociáveis; eles “representam relações com o poder político que define os espaços de atuação de homens e mulheres”. (FERNANDES, 2016, p. 80). Há, portanto, pertinência em

dizer que o espaço onde se desenvolve o enredo é realista, vinculado a uma sociedade patriarcal, mimetizando a mulher de forma submissa. Provinda de um universo conservador que mantém o espaço público para o homem e o privado para a mulher, o valor de Leda é determinado por sua capacidade de procriação. Comprova essa situação o fato de que, ao deixar as filhas e procurar emancipar-se, ela passa a ser uma má influência na sociedade, tratada com indiferença:

Na calçada em frente estava Rosaria, Corrado e Nina com a menina no colo toda coberta por uma echarpe leve. Caminhavam depressa, tinham acabado de sair da loja de brinquedos. Rosaria segurava pela cintura, como um fardo, uma boneca nova que parecia uma criança de verdade. Não me viram, ou fingiram não me ver. (FERRANTE, 2016, p. 91)

Em liame com o espaço, há o tempo, que designa a sucessão de fatos e sequências do discurso. Uma das modalidades alusivas a esse elemento narrativo é o tempo linguístico, ordenando os acontecimentos retrospectiva ou prospectivamente no momento da fala. Na estrutura narrativa, a ordem dos momentos pode ser invertida ou haver a perturbação na distinção entre eles: é deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. No limite, a ficção aproxima momentos que o real separa: enquanto o tempo do discurso é linear, o da história é pluridimensional, ora permite retornos e antecipações, ora suspende a irreversibilidade, ora acelera ou retarda a sucessão temporal. É nas idas e vindas que ocorrem as anacronias, antecipando a história, ou voltando ao passado, sem a quebra do momento narrado e sem prejuízo à continuidade do discurso. (NUNES, 1995, p. 22-28).

Essas tipologias em *A filha perdida* encontram o tempo físico como ponto de partida: são as férias que desencadeiam as ações, desde a chegada de Leda à praia, a aproximação com a família napolitana, até o momento em que ela vai embora. Com o tempo linguístico esse elemento ganha força e sentido por meio do retorno ao passado e nas sugestões oriundas dos pensamentos da protagonista. As analepses cumprem importante função narrativa, na medida em que Leda as utiliza para apresentar ao leitor sua família e sua história por meio de reminiscências. A recordação das cartas entregues às filhas para explicar os motivos de ter ido embora, quando está na praia e pensa em conversar com Nina, exemplifica o uso desse recurso temporal.

Assumindo o mesmo grau de importância das analepses, em sentido oposto atuam as prolepses, como atestam os indícios textuais, rastros a serem seguidos pelo leitor para desvendar os planos de Leda em vias de concretização: o abandono das filhas e a separação do marido:

Durante os primeiros anos de vida de Marta, descobri que eu não amava mais meu marido. Um ano difícil, a pequena não dormia nunca e nem me deixava dormir. O cansaço físico é uma lente de aumento. Eu estava cansada demais para estudar, para pensar, para rir, para chorar, para amar aquele homem muito inteligente, obstinado e comprometido em sua aposta com a vida, muito ausente. O amor exige energia, eu não tinha mais. Quando ele começava com carícias e beijos, eu ficava nervosa, me sentia um mero estímulo para os seus prazeres na verdade solitários. (FERRANTE, 2016, p. 99)

A exaustão e a falta de sono fazem parte das limitações aludidas por Leda, que vive infeliz no casamento, notada pelo marido apenas como mãe. Os significados auferidos por essa construção narrativa, com a precariedade das emoções e o cambiante estado de espírito da protagonista, ressalta quão basilares são os elementos citados para revisitar a ficção como suporte para desvelar camadas sublimadas da realidade. Ao fim e ao cabo, ultrapassando a mera conotação estética, a literatura cumpre a função de realizar a intersecção entre o imaginário e o poético, entre o texto e o contexto, entre a vida e a arte, humanizando o homem, ao mesmo tempo em que realiza um distanciamento e uma aproximação com o real.

Mulher e mãe: entre ser e estar no mundo

Elencados a ação, enredo, tempo, espaço e narrador, a análise do romance ganha outros contornos quando esses elementos se conectam com o contexto onde ele é plasmado. Abordando aspectos alusivos à sucessividade, às anacronias e ao foco narrativo, é com uma reflexão centrada em Leda que se observa com maior acuidade a representação do feminino em *A filha perdida*. A personagem é uma das mais relevantes expressões narrativas: ela é “normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato”. (REIS, 2013, p. 56). Essa centralidade ganha relevo por amalgamar dilemas e inquietações humanos, evitando que a narração se torne uma mera descrição, sendo o enredo dependente de suas ações, haja vista elas serem apresentadas com personagens vivendo em uma rede de acontecimentos no tempo e no espaço. Como seres ficcionais, para perscrutar suas instâncias definidoras, é preciso observar sua construção textual, além da forma adotada pelo autor para lhes dar vida.

É sabido que uma pluralidade de gêneros, como reportagens, cartas e diários, pretendem corresponder à verdade, emitindo juízos de valor e adequando-se à realidade que representam. No romance, o conceito do que é verdadeiro ou falso tem um significado diverso. É importante que a obra atenda à verossimilhança interna e que dentro da história as ações sejam aceitas, mesmo que no mundo real soem absurdas, endossando a coerência interna a ser

atendida no que tange à ficção. No texto literário, os elementos que edificam essa verdade são fictícios, a exemplo dos personagens, aproximados dos contornos éticos e morais das pessoas reais. Às vezes, elas se atêm a valores ideológicos ou políticos e, por isso, adotam atitudes conforme esses preceitos, enfrentando conflitos e “situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida-humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.” (CANDIDO *et al.*, 2004, p. 35).

Essa multiplicidade de sentimentos experienciados pelos personagens permite constatar que, com o texto ficcional, o homem pode refletir sobre o seu lugar no mundo e ter consciência da sua condição social, tornando-se autocrítico e aceitando o Outro com mais generosidade. Na medida em que se afasta da realidade e acessa o mundo mediado pela arte literária, ele entende com mais clareza os dilemas de sua própria existência:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO *et al.*, 2004, p. 38)

É sob esse prisma que a representação da mulher e a maternidade ganham relevo em *A filha perdida*. Espelhando a busca de emancipação e as contradições oriundas das múltiplas identidades que as assedia como mãe, mulher e filha, Leda é o Outro, definido por Beauvoir (1970), como objeto e dependente do Sujeito, representado por seu marido. A relação do homem dominante e da mulher dominada é observado pela filósofa francesa como algo que sempre existiu, que não aconteceu como um acidente histórico, o que torna difícil a ruptura dessa hierarquização, pois os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Na biologia, a mulher era definida como uma matriz, um ovário, uma fêmea, na qual um óvulo abocanha e castra o espermatozoide. (BEAUVOIR, 1970, p. 28-29).

Na Antiguidade, acreditava-se que a mulher era a responsável pela concepção do filho; o pai não teria participação, pois larvas entravam no ventre da mulher e, no contato com o menstruo, geravam a vida. Ela se tornava um instrumento para carregar e nutrir a criança, enquanto o óvulo era encarado como uma matéria passiva que recebia o esperma, considerado por Aristóteles como força, vitalidade e movimento. No final do século XVII, a natureza do sistema reprodutivo feminino foi reavaliada, mas ainda sob a visão masculina, quando os ovários passaram a ser assemelhados aos testículos, que recebiam os animáculos espermáticos. A mulher, definida pelo seu sistema reprodutivo era, assim como o óvulo, um ser que espera,

um receptáculo inerte adaptado à servidão materna. Em sentido oposto, o homem, tal qual o espermatozoide, é inquieto, ativo e externo, mantendo sua individualidade e vitalidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 29-30).

Essa representação da mulher destinada à maternidade é plasmada no romance com Leda, que entra em conflito interno e problematiza uma realidade tisonada pela exaustão e exasperante rotina. Quando suas filhas nasceram, sua vida passou a girar em torno dos cuidados da prole e do lar e, como o óvulo, ela se torna passiva e reclusa, enquanto o marido viaja a trabalho. Sua vida se resumia em cuidar das filhas, abdicando de sua individualidade: “Durante anos, todas as férias haviam sido em função das duas meninas e, quando elas já estavam grandes e começaram a viajar pelo mundo com os amigos, eu sempre ficava em casa esperando que voltassem.” (FERRANTE, 2016, p. 11). Desde a fecundação, com o zigoto no ventre, Leda se torna mãe e responsável por outra vida, indicando sua adaptação às necessidades do óvulo mais do que a si própria, enquanto seu marido mantém a liberdade, afastando-se do ser gerado pelos dois.

Com a gestação, ela perde a autonomia e se torna mãe em detrimento do Outro. O feto a consome biológica e socialmente, enquanto o homem mantém sua autonomia:

Ela chegara cedo, eu tinha vinte e três anos, e o pai dela e eu estávamos no meio de uma árdua luta para continuarmos a trabalhar na universidade. Ele conseguiu, eu não. O corpo de uma mulher faz mil coisas diferentes, dá duro, corre, estuda, fantasia, inventa, se esgota e, enquanto isso, os seios crescem, os lábios do sexo incham, a carne pulsa com uma vida redonda que é sua, a sua vida, mas que empurra você para longe, não lhe dá atenção, embora habite sua barriga, alegre e pesada, desfrutada como um impulso voraz e, todavia, repulsiva como o enxerto de um inseto venenoso em uma veia. [...] Assim, aos vinte e cinco anos, qualquer outra brincadeira havia acabado para mim. O pai corria mundo afora, uma oportunidade atrás da outra. (FERRANTE, 2016, p. 45)

Entre o que é ansiado pela mulher e o que é determinado pela sociedade, várias são as limitações que impedem a concretização da afirmação de Beauvoir (1970), de que a mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea, uma vez que o seu corpo é e deve ser vivido como tal. Se a maternidade impõe mudanças físicas e emocionais, além da responsabilidade pelo bem-estar de um novo ser, após o nascimento são outras as exigências. Ao cuidar do filho, a mãe se distancia de si. Nesse momento, e ao longo da vida, antes que este seja um destino biológico imposto por sua condição de fêmea, ela anseia se sentir desejada como mulher. Sintomático da busca dessa completude, Leda, ao conhecer Brenda e o namorado, que abandonaram as famílias para viver uma paixão, redescobre o desejo de se sentir amada:

Naquela manhã em que desfiz a cama de Brenda e de seu amante, quando abri a janela para eliminar o cheiro deles, parecia que eu havia descoberto no meu corpo um pedido

por prazer que não tinha nada a ver com o das minhas primeiras relações sexuais aos dezesseis anos, o sexo incômodo e insatisfatório com o meu futuro marido, as práticas conjugais antes e, sobretudo, depois do nascimento das meninas. (FERRANTE, 2016, p. 115)

Esse dilema, refletido nas vivências da protagonista, não se ausentou das reflexões contemporâneas. Judith Butler (2003), propõe que o corpo é uma construção dialógica influenciada pela sociedade, mas que também age sobre ela. Ele tanto é um invólucro passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, quanto um instrumento instituído de uma vontade de apropriação ou interpretação, determinando, por si mesmo, o seu valor e potência em cada tempo. (BUTLER, 2003, p. 27). À luz dessa dialética, pretende-se que os significados culturais, em seu sentido mais amplo, estão interrelacionados permanentemente e formam o sujeito e a sua concepção diante do mundo. Leda, apesar de possuir o sexo feminino, com a maternidade, não se sente mais mulher, cuja individualidade foi modificada por uma nova forma de vida. Sua identidade agora é multifacetada: ora ela age como mãe, ora segundo seus desejos, ora busca quebrar ditames patriarcais, ora se reconhece com autonomia, ora se confunde com as filhas.

A reconhecimento das personas da protagonista se conecta às reflexões de Stuart Hall. No livro *A identidade cultural da pós-modernidade*, ele alude à ideia de que os personagens se afiguram às identidades assumidas pelo sujeito quando relacionado às variadas culturas étnicas, raciais, linguísticas etc. São três os tipos deste sujeito: a) o do Iluminismo, marcado pela razão, consciência e ação, cujo centro consistia num núcleo interior; b) o sociológico, quando o seu núcleo interior não era autônomo, mas construído por meio da interação do eu com a sociedade; e, c) o pós-moderno, quando o sujeito, detentor de uma identidade estável, torna-se fragmentado e passa a ser composto de várias identidades. No contexto dessa pós-modernidade está Leda, que não possui mais uma identidade uma e estável, mas assume em cada momento uma identidade diferente. (HALL, 2005, p. 8-13).

Com o nascimento das filhas, as identidades estáveis de Leda, como filha e mulher, são desfeitas, com a aparição da mulher-mãe. Após a maternidade, ora ela é vista apenas como mãe, ora a própria personagem se confunde com as filhas, como lembra ao comentar o incômodo com a voz que mãe e filha dão à boneca na praia: era “como se parte de mim exigisse intensamente que elas se decidissem e dessem à boneca uma voz estável, constante, a da mãe ou a da filha, chega de fingir que eram a mesma coisa.” (FERRANTE, 2016, p. 25). Não é sem razão esse desconforto: ao se investir como mãe, ocorreu com Leda um processo de internalização do exterior através da rotina com as filhas e a casa, ao mesmo tempo em que ela

perdeu a externalização do interior, deixando de se reconhecer como mulher. Em um momento da narrativa, perpassa a necessidade de deixar as filhas com o marido para encontrar o seu “Eu”, pois sentia não ter mais uma identidade: “Eu estava como alguém que conquista a própria existência e sente um monte de coisas ao mesmo tempo, entre elas uma ausência insuportável.” (FERRANTE, 2016, p. 144).

Importa lembrar que, quando o homem era nômade, as amazonas que se recusavam à maternidade mutilavam os seios, enquanto as mulheres gestantes, menstruadas ou no pós-parto diminuíam a jornada de trabalho e se dedicavam à prole. Cabia ao homem a caça, a pesca e a proteção do povo. Ao longo da história, a mulher exerceu esse destino biológico e se restringiu aos trabalhos domésticos, ascendendo socialmente apenas quando engendrava outro ser. “Sua desgraça consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não apresenta em si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida.” (BEAUVOIR, 1970, p. 85). Consoante esse ideal, em *A filha perdida* são ficcionalizadas mulheres enclausuradas pela maternidade: Leda planeja a gravidez, tem filhas, mas não consegue conciliar a vida de mãe com o universo acadêmico. Nina, ao casar-se, deixa de estudar, ocupando-se somente em cuidar da filha. Elena repete a mesma condição de mãe observada em Nina e Rosaria, na praia com a boneca, na qual passa protetor, alivia o calor com a água do mar e serve areia como alimento.

Algo unifica o comportamento dessas personagens: o estereótipo da mãe zelosa e feliz, como ocorre com as meninas, que brincam fingindo ser mães. O termo *mammuccia*, “brincar de ser a mamãezinha de uma boneca”, endossa a positividade desse ato, no qual a maternidade seria inata às mulheres e, se não viverem esta condição, são consideradas más, como cita Elisabeth Badinter (1985). A negação a essa convenção está presente no romance: Leda, após o nascimento da filha, não lia, estava esgotada e pouco dormia. A tensão implicada nas atividades maternas aumentava sua infelicidade, levando-a a picos de exaustão, quando surgia a impaciência e a perda de serenidade: “Assustei-me, gritei com ela, não podia deixá-la sozinha um instante sequer, nunca tinha tempo para mim. Eu me sentia sufocada; naquela época, parecia que estava traindo a mim mesma.” (FERRANTE, 2016, p. 92).

O oposto a esses dissabores é a felicidade, estado de espírito vinculado à maternidade. Sendo essa premissa uma construção histórica – as mulheres francesas no final do século XVIII foram incentivadas a procriar e a amamentar, depois que o governo percebeu o alto índice de bebês mortos e a queda da densidade demográfica – ela pode ser contestada. Como um valor social, convinha à sociedade exaltar a maternidade, que deixava de ser um dever imposto para se converter na atividade mais invejável que uma mulher poderia esperar.

Distinto do que fora propagado no passado, quando o ato de amamentar não era nobre para uma dama, a mulher agora vai fazê-lo e sentir prazer com essa forma de doação. Ela se volta à maternagem e abandona prazeres da vida, quando receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo ou frequentar a ópera ou o teatro passam a ser considerados atos negativos. (BADINTER, 1985, p. 98, 178).

Como é sabido, nesse discurso ressoa uma narrativa ideológica. No caso francês, e em outras realidades, as renúncias envolvidas na maternidade foram ocultadas ou romantizadas, quando se tornou oficial o incentivo para a mulher abdicar da vida social e valorizar os cuidados com a família. O ato de ser mãe tornou-se gratificante. O modo como se fala dela, com um vocabulário tomado à religião, indica que um aspecto quase místico passa a ser associado às suas atribuições. Leda reitera que esse ideário não se vincula, necessariamente, à felicidade:

Parecia que a pequena Bianca, logo após o seu lindo nascimento, havia mudado de maneira brusca e roubado traiçoeiramente toda a minha energia, toda a minha força, toda a minha capacidade de fantasia. [...] Minha cabeça afundou para dentro do corpo, parecia que não havia prosa, verso, figura de linguagem, frase musical, sequência de filme ou cor capaz de domesticar a fera sombria que eu carregava no ventre. (FERRANTE, 2016, p. 151).

As mudanças operadas na vida da mulher com a chegada dos filhos ainda se traduz como tabu na atualidade. Ainda que a tristeza, a impaciência e outros sentimentos pouco afeitos ao nascimento de um novo ser sejam aceitáveis, a sociedade continua à espera de mães permanentemente sensíveis, alegres e disponíveis. Essa oposição de visões de mundos se traduz na dicotomia entre a mãe boa e a má, forma como ela tem sido percebida historicamente, de acordo com o seu comportamento: “enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não poderá evitá-lo sob pena de condenação moral.” (BADINTER, 1985, p. 238). Esse anátema é imposto a Leda: depois de decidir abandonar as filhas, a família e a sociedade passam a enxergá-la como uma pessoa destituída de valores edificantes.

A convenção de que a mulher deve vivenciar a maternidade, contudo, tem sido questionada na atualidade. Badinter já alegava que as exceções a esse modelo deveriam ser vistas com estranhamento, quando não, patológicas: “Uma mulher pode desejar não ser mãe: trata-se de uma mulher normal que exerce a sua liberdade, ou de uma enferma no que concerne às normas da natureza? Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico?” (BADINTER, 1985, p. 16). Com o intuito de responder a esses dilemas éticos e morais, com os quais a sociedade, com alguma frequência, colabora acentuadamente, essa citação se opõe à ideia originária do instinto e amor maternos.

A autora reitera que esses valores são construções estabelecidas pelo mundo masculino, antevendo a perspectiva de manter a mulher disponível para procriar e cuidar do lar.

Conclusão

O texto narrativo foi utilizado durante séculos para expurgar sentimentos, redimensionar a realidade e transfigurar o mundo, servindo como via para o homem conhecer a si e ao Outro. Adotando essa premissa, a obra *A filha perdida*, de Elena Ferrante, foi escolhida como *corpus* deste trabalho para, a partir dela, refletir sobre a representação da mulher e da maternidade. O percurso para alcançar esse objetivo acolheu o estudo da estrutura e elementos que fundam as narrativas, a partir dos quais buscou-se construir o sentido do texto. Uma vez que a literatura reflete o real de variadas maneiras, a exemplo das personagens, entes fictícios que transfiguram acontecimentos da realidade, foi possível discutir o alcance e limites das ações de Leda, imersa em um ambiente marcado por uma forte cultura patriarcal.

As indagações da protagonista, relacionadas ao lugar ocupado pela mulher na sociedade, foram discutidas a partir de reflexões de Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter, que contestam a ideia do feminino definido pelo viés biológico e da maternidade como uma construção histórica e social. À luz desses preceitos, na leitura sobre Leda, ficou patente o seu questionamento contra o destino determinado para sua existência, expondo a submissão e o sacrifício depois do nascimento das filhas. Na narrativa ela faz uma tentativa de romper os elos que a aprisiona a uma sociedade definidora de suas ações e sentimentos, sem lograr êxito: após abandonar o marido e as filhas, ela retorna à maternagem ao perceber que essa condição já é parte de sua identidade como mulher.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 4a edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BORGES FILHO, O. Afinal de contas, que espaço é esse? In: BORGES FILHO, Oziris; LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre. (Org.). **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora. p. 13-39, 2015.

- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 10a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, V. D. “Crônicas do mal de amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. In: **Diálogo com a economia criativa**. v. 1, n. 3, p. 76 - 91, Set./Dez, 2016.
- FERRANTE, E. **A filha perdida**. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10a edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- MUNGIOLI, M. C. P. “Apontamentos para o estudo da narrativa”. In: **Comunicação & Educação**. v. 23, p. 49-56, Jan./Abr, 2002.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2a edição. São Paulo: Ática, 1995.
- REIS, C. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2a edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MISFORTUNES OF THE FEMININE IN *A FILHA PERDIDA*, BY ELENA FERRANTE

Abstract

With the purpose of discussing the idea of motherhood in Elena Ferrante's, *A filha perdida*, this article adopted the narrative elements as categories of analysis, from which we tried to identify the spaces occupied by women in society. This approach was guided by the dialectical method and theoretical assumptions established by Carlos Reis (2013), which comprises a narratology based on exteriorization, objective tendency and successiveness, and its levels of insertion: action, plot, time, space, narrator and character. The Antonio Candido's readings contributed to know the construction of the protagonist in the novel, as well as those ones perspective of Simone de Beauvoir (1970) and Elisabeth Badinter (1985), references about the idealization of maternal instinct and love. As a conclusion, it is noted that the representation of the *personas* of mother, wife and daughter in the novel allows us to understand motherhood under the permanent dichotomy between power and oppression, self-realization and sacrifice.

Keywords

Women. Motherhood. Elena Ferrante.

Recebido em: 10/01/2021

Aprovado em: 20/06/2022

As evidências de ciúme e traição em *O Túnel*, de Ernesto Sábato

Anderson de Carvalho Pereira¹

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESBA)

Resumo

Uma das formas de analisar o lugar da condição humana é no romance literário, pois este mostra sofrimentos e questões míticas como amor, sexo, doença e morte abordadas e narradas em dramas do cotidiano. No romance *O Túnel* de Ernesto Sábato, a intensidade do sofrimento do protagonista toma forma contraditória: à medida que se aproxima do objeto amoroso, no caso María, o sofrimento se acentua porque o protagonista Juan Castel desconfia de traição. Este jogo de aproximar-se e distanciar-se é marcado por um processo de construção da evidência da traição que o faz sofrer e pode ser recuperado pela análise de momentos decisivos da construção desta evidência de traição. À medida da ênfase na obsessão do protagonista, duas cenas pelas quais percorreremos nossa análise revelam evidências de ciúme e traição: “María é amante de Hunter” e “María é uma prostituta”.

Palavras-chave

Ernesto Sabato. Literatura Argentina. Literatura latinoamericana contemporânea.

Introdução

A genial narrativa de Sábato intitulada *O Túnel*, publicada originalmente em 1942, mistura amor, sexo, morte em um cenário típico da burguesia da Buenos Aires dos anos 1940, em que a centralidade da narrativa da perspectiva do homem narrador ganha fôlego e se desloca

¹ Doutor em Ciências (Psicologia) pela Universidade de São Paulo (campus Ribeirão Preto), com estágio na Universidade de Paris XIII. Atualmente Professor Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Educação e Departamento de Ciências Humanas, Educação e Linguagem (Itapetinga).

para o viés dos reveses da mudança de atitudes e comportamentos diante da figura feminina. Há um sutil jogo de perspectivas que a torna genial por conta de um jogo de hipóteses marcado por profunda e envolvente introspecção do narrador que, por vezes, lança o leitor à rede do olhar dos “alvos” deste ciúme, María e Hunter, da perspectiva dos quais sobressaem surpresas ou indiferença à evidência de ciúme e traição imprimida pelo narrador.

Talvez seja inapropriado afirmar, mas estas reviravoltas não nos impedem, por exemplo, de lembrar as revelações do narrador também contidas em romances brasileiros como “Iaiá Garcia” de Machado de Assis ou “Senhora” de José de Alencar, ainda que, obviamente, a relação espaço temporal do ponto de vista ficcional e da conjuntura sócio-histórica seja outra. Ou mesmo, como Passos (2002) ensina ao debater a condição existencial do ciúme burguês e da traição entre Bentinho e Capitu, em “Dom Casmurro”.

Em “Iaiá Garcia”, várias triangulações amorosas também se configuram em torno da amante/enteada, triangulações estas que no caso do romance *O Túnel* de Sábato já foram interpretadas como edípicas (FERREIRA, 1992; SEGUI, 1992; CÁRDENAS, 2007) e que também podem ser analisadas a partir da construção de um lugar de evidências do protagonista narrador como o lugar de um sujeito comum que sofre de evidências de ciúmes.

Nosso foco é notar que as reviravoltas empenhadas pelo narrador ao revelar cada momento de sua obsessão em um relacionamento amoroso, a partir da aproximação da mulher amada, vítima de um assassinato, são conduzidas por um modo do diálogo premente e frêmito que estabelece consigo mesmo. Por estes diálogos introspectivos, analisamos no bojo da narrativa como se constrói parte desta evidência de traição. Mais especificamente, analisamos de que forma na narrativa a construção das hipóteses sobre ciúme e traição caras à trama ajuda a entender um pouco do sofrimento do protagonista narrador diante de sua evidência da traição.

***O Túnel*, romance de Ernesto Sábato**

A narrativa de Sábato se centra fundamentalmente no relacionamento amoroso entre María Hunter Iribarne e o pintor Juan Castel. Tudo começa em uma exposição do pintor em que ela nota o que ninguém havia notado em uma de suas telas, a saber: na principal cena, a de uma díade maternal, destaca-se uma mulher sozinha que contempla o mar. A profusão de metáforas que se lançam desta cena ao longo da narrativa nos permitiria descrever vários aspectos desta solidão retratada em um litoral, à margem. Após galgar aproximação, Castel conhece a casa e o marido de María, o cego senhor Allende, cujo primo Hunter mora em uma fazenda herdada do avô e onde María tem por hábito veranear.

Após alguns telefonemas, cartas e encontros no bairro da Recoleta, na capital Argentina, Castel passa a frequentar a fazenda e fica obcecado com a percepção de uma suposta traição entre María e Hunter. O primeiro indício partiria da omissão deste último sobrenome por parte dela, ao mencionar apenas o sobrenome Allende. Várias triangulações perpassam a narrativa. À medida que a obsessão ganha notoriedade, duas cenas pelas quais percorreremos nossa análise revelam evidências de ciúme e traição.

A primeira, a qual intitulamos “María é amante de Hunter” (p.116), indicia o aspecto obsessivo do exame dos olhares, da sutileza do silêncio e dos dizeres reticentes no recinto da fazenda até o clima insuportável e a insustentável permanência de Castel naquele lugar. A segunda, que denominamos “María é uma prostituta” (p.131) mostra, pela segunda vez, já ao final do livro, Castel em busca de uma prostituta nas ruas da cidade para suprir a ausência (falta) de María que, desta vez, ficara na fazenda do primo Hunter. Esta segunda busca lhe provoca uma crise, pois ele nota muitas semelhanças entre esta última prostituta e María. O jogo da semelhança e do exame minucioso das aparências é incorporado pelo protagonista tal como um detetive. Por fim, discutimos como estes dois momentos decisivos de evidência dialogam com o vislumbrar de um túnel que une e separa os protagonistas nos instantes finais em que Castel retorna à fazenda e a mata com uma facada.

Estes meandros dos olhares que configuram espaços físicos e interioridades são analisados por Cárdenas (2007). Ao abordar a espacialidade do texto narrativo de Sábato, esta autora explica que esta mudança de cenários, ateliê, casa, rua e fazenda também significam algo, como é o caso da metáfora do túnel ao longo de toda a narrativa, que desloca a espacialidade dos túneis da cidade de Buenos Aires para falar de cegueira e de visão, que, para nossa análise, é valiosa para acompanhar a construção de um olhar como evidência do protagonista.

O romance também evoca o subterrâneo da crise da sociedade moderna argentina em específico. Até o final da narrativa, o túnel serve como fabricação de um refúgio existencial para o protagonista, apesar da ineficácia de parte do pensamento do protagonista mergulhado em seu próprio labirinto (CÁRDENAS, 2007).

Sibenmann (1978) explica que Sábato, para além do valor literário, não deixa de lado a observação cautelosa de um descobridor de aspectos da condição humana, como ele mesmo se auto-definia. A metáfora do isolamento do pintor Castel conduzida pelo “eu” deste personagem quase estereotipado como um neurótico comum tem que se haver com uma interdição: a do universo de María. Por isso, a voz interna reflexiva do personagem corre em

paralelo por uma observação cuidadosa, cautelosa, na tentativa de pegar atalhos para dar a entender que o crime parecera inevitável ao final.

Este prisma de deslocamentos da narrativa, que nos sugere camadas por meio das quais se inserem elementos inesperados em tom de suspense e de expectativa quase sonambúlica por Sábato em *O Túnel*, é recheado de passagens oníricas e fragmentos dispersos do cotidiano pelos quais o leitor é capturado como testemunho de como Castel e María lidam com questões míticas, míticas no sentido amplo do ponto de vista da Psicanálise em geral e da Antropologia Estrutural, que se referem ao modo pelo qual as questões universais trilham a dimensão entre totalidade e “não todo” e clamam por singularidade.

Conforme Sibenmann (1978), a novelística de Sábato retoma temas humanos de forma a incluir o mistério do irracional, sendo sempre realizada uma revelação apenas parcial, que traz um limite para a compreensão de atitudes e condições de personagens. A mobilização desta natureza de mistério pode ser explicada pela estratégia que consiste em de alguma forma se personalizar na ficção, o que o autor conquista em meio à mistura da voz pessoal com a voz narrativa; a voz narrativa se projeta mais e deixa um relato autônomo da crise civilizatória tal como um clamor autônomo das dores da condição humana.

Ferreira (1992) explica que a obra do autor é comumente debatida sob o viés dos dois principais eixos, a Psicanálise e o Existencialismo, que se ocuparam de expressar a decadência do homem moderno. Em sua análise em especial, a autora discute do ponto de vista freudo-lacaniano a recuperação do falo e seus substitutos, também discutido em função do apoderar-se da própria imagem real da mãe de Castel fixada na tela que compõe a cena fundamental da trama, imagem esta que remonta à mãe original. A autora também analisa as figuras das quais o protagonista imprime mistério como representantes da lei (Primo Hunter; o marido Allende). Centra-se nas memórias da mãe e na repulsa de Castel aos críticos de arte. Não é este nosso enfoque.

Ferreira (1992) enfoca os substitutos que permitem identificar lugares do Nome-do-Pai; a relação entre “falta a ser” e ventre materno e o túnel como retorno. Embora seja válida a leitura da autora, acreditamos também na viabilidade de uma leitura, por exemplo, que tome esta “voz interna” do protagonista e acompanhe seu desdobramento.

Estes assombros ao protagonista retornam em seu incômodo em não saber o porquê María o aflige. Algo o transcende (transindividual) e não é necessariamente mentira, mas se mostra como tal; não sabe por que tem repulsa das pessoas e tem certeza da traição. Muitas vezes não sabe o porquê, mas imagina que María nunca o amou. Entre tantas mensagens cifradas que também aparecem nos sonhos (mas que não são nosso foco), em nosso entender

retornam nas vozes internas do narrador nos momentos finais e decisivos da trama. É este retorno que vamos analisar.

Não à toa que autor recorta a narrativa em pontos decisivos que permitem fugir à trivialidade de um “romance policial” e confere à narrativa ares de um fulcro da dimensão delirante da realidade, tal como focada na perspectiva freudiana da repressão e do incômodo cotidiano das relações amorosas, como nota em “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” de Freud (1907[1906]/1996), por exemplo.

Deste modo, não fazemos apelo a analisar escritor e personagem e seus opostos, mas acreditamos na possibilidade de recortar na ficção questões do protagonista, sujeito comum que estranha o próprio cotidiano e oscila, duvida de suas decisões, ao mesmo tempo que as vê com certeza e por meio de evidências. E Castel estranha o tempo todo a sua volta e a si mesmo.

Ao leitor, algumas questões ficam sem resposta, a saber: de que forma a cena deslocada de uma mulher solitária olhando o mar aparece como um terceiro excluído da cena principal, da díade mãe-criança, e faz María também entrar na cena do quadro ao mesmo tempo em que esta auto-percepção de terceiro excluído aparece ao longo da narrativa, seja a cena diante de María e Castel, seja este último diante de María e seu suposto amante, Hunter? Qual o valor de contraste entre esta cena fundamental e aquela cena deslocada do quadro na qual María se viu? Ela se percebeu em uma cena isolada em relação à mulher do quadro porque também era uma mulher isolada no cotidiano, afastada do marido Allende e de Hunter ou afastada de todos os homens? De que forma haveria uma cena deslocada no quadro pela qual Castel também se percebe ao se desdobrar em outras cenas ao longo da narrativa?

De qualquer forma, podemos chamar esta cena deslocada que afeta María e pela qual Castel percebe que ela teve um olhar especial para a tela que ninguém tivera de “cena fundamental”. Alguns estudos mencionam o retorno do valor edípico desta cena como Ferreira (1992) e Cárdenas (2007). Não tomaremos este caminho.

Acreditamos que a produção de desdobramentos narrativos balizados por esta cena fundamental pode ser analisada do ponto de vista de como Castel constrói sua evidência de que María é “prostituta” e o trai com Hunter, o que culmina com o assassinato que cometeria contra María para “aliviar” sua angústia e, ao final, colocá-lo sozinho em uma cela; cena esta deslocada tal como aquela que marca o quadro e aparece como ponto decisivo do início da narrativa, caracterizado pelo deslocamento constante na narrativa da triangulação pintor-María-quadro.

Natella Jr (1972), por sua vez, mostra como Pablo Castel mostra seu asco pelo mundo por meio de imagens e metáforas, como “monstruoso” e “grotesco”. A intensidade deste medo aparece em vários momentos em *O Túnel*, a saber: quando Castel teme não ser

correspondido, quando se irrita com a senhora Mimi na fazenda, quando foge da fazenda e posta uma carta no correio da qual se arrepende e pensa em atear fogo em toda a caixa de cartas; e, por fim, quando pensa em como matar María.

Natella Jr (1972) explica que neste romance *Sábato* aborda, em um prospecto em sintonia com romancistas como Turgueniev, Raskolnikov e Dostoievski, o homem do *underground* ou “homem supérfluo” (expressão do autor). O homem comum, que aparece ao longo da narrativa pelo absurdo, pelo isolamento e pelo desdém com a humanidade, é um homem sem vontade e pouco atuante, dotado também de uma timidez cínica. Este tipo de sensibilidade lembra o romance russo daqueles autores, sobretudo, o anti-herói de Dostoievski. Seus impulsos irracionais se manifestam pelo sentimento de inferioridade e a visão de superioridade filiada ao desdém e pela explicação detalhada do cotidiano.

Sabemos em Freud (1907[1906]/1996) o quanto este detalhamento é caro ao homem comum. O excesso de detalhes mascara a força de conflitos intensos. O controle excessivo mostra sua face agressiva na tentativa de controle de si e no apelo pela atenção exacerbada do outro. É o que Castell demanda logo de início de María.

A este respeito, o que chamamos aqui de momentos decisivos, abordaremos a passagem de reflexões expostas em momento em que ele começa a levantar hipótese sobre a traição de María com Hunter, pois fica implícita sua hipótese inicial que lhe diz que, assim como ela consentira em vê-lo enganar o marido cego ao começar a saírem juntos, ela também poderia traí-lo com Hunter; e, em seguida, o momento em que distante de María Iribarne o narrador procura uma prostituta romena na rua para se relacionar logo após fugir da fazenda em que María se encontrava até o momento que conclui que ambos têm em comum uma solidão e um paralelismo como o túnel (em um jogo de valor simbólico com o nome da trama). Percorreremos nossa análise em busca de pistas de como a evidência de que Maria o traíra se consolida ao final da trama.

Análise das evidências de ciúme e traição

Após se aproximar de María, há pontos de inflexão na narrativa, principalmente após um período de veraneio na fazenda do primo dela, pontos que destacam como Juan Castel começa a se questionar sobre como teria sido se dela não tivesse se aproximado. A tentativa em desfazer, em voltar o tempo do narrado indica um dilema, dilema este que oscila entre o valor de uma revelação quase xamânica, profética, de evidência da realidade vivida, que ele acredita passar a ter; bem como indica a possibilidade de refletir sobre decisões tomadas desde o início,

e pensamentos sobre como teriam ocorridos os fatos caso as tivesse tomado. Outro ponto mobilizado como parte da natureza mítica da condição humana é o controle do tempo; no fio narrativo, o acaso das contingências que também poderia ser aprofundado por um diálogo mais próximo com a Psicanálise.

Nestes momentos de inflexão, há vários pontos de retroação da narrativa, de modo que acreditamos ser a partir da autoanálise de alguns sonhos² que Juan Castel aprofunda uma espécie de “narrativa paralela” consigo mesmo e que faz o romance caminhar não apenas pelo relato dos fatos ocorridos; mas, pela intensidade que ganha uma espécie de “voz interna”, de um duplo de si mesmo que a cada passo a partir de então aumenta o tom de reflexões mais profundas. É nesta inflexão retroativa, vamos chamar assim, que aparece o caminhar sobre uma espécie de lógica ficcional das evidências de traição.

Uma destas inflexões ocorre quando o protagonista, por exemplo, após se sentir muito só e tentar entender em que momento María pode ter amado o cego Allende, relata seu primeiro sonho envolvido na trama: “tínhamos de ir, eu e várias pessoas, à casa de um senhor que nos convidara”. Ao chegar na casa, o senhor diz-lhe: “- Estava esperando pelo senhor.” (SABATO, 2000, p. 89)

Afora a ambigüidade da mensagem, uma vez que o “mesmo” pronome de tratamento (senhor), a mesma designação pode se referir tanto a Castel quanto a Allende, levando-nos a entender que Allende estaria à espera que Castel fosse a casa deste se envolver com sua esposa, a ratificação de que a dúvida maltrata Castel vem em seguida: “Intuí que acabara de cair numa cilada e tentei escapar. Fiz um enorme esforço, mas era tarde: meu corpo já não me obedecia” (SABATO, 2000, p. 89). É a fantasia de sono revelador que o atormenta. A perda do autocontrole do corpo indica que Castel entrou em uma narrativa da qual somente o assassinato vai retirá-lo. Não nos aprofundaremos no debate freudiano acerca disso para não incorrer em um possível reducionismo.

Em outras palavras, o sonho parece como uma evidência antecipada ao sujeito comum de que não deveria ter continuado a insistir em se relacionar com María. Mas o sujeito comum disfarça de si mesmo o quanto é fácil escolher após algo já ter ocorrido. Depois de vivido, parece fácil escolher outro rumo para um acontecimento. Todavia, toda narrativa é venatória, como aponta Ginzburg (1989, p. 152); ao comparar este caráter venatório (de voltar-

² Não vamos nos ater aos conteúdos dos sonhos, nem mesmo mobilizar um referencial teórico a ser aplicado na análise destes três sonhos, ou quatro, conforme aponta Seguí (1992). Para mais detalhes sobre os sonhos, ver Seguí (1992).

se ao passado) presente em narrativas de fábulas com ofícios comuns como de caçadores e pescadores e com a invenção da escrita e os dilemas da prática médica da qual emergem as ciências humanas e mesmo os artifícios literários e da Retórica, o autor afirma:

O fato de que as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória – a parte pelo todo, o efeito pela causa – são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora, reforçaria essa hipótese – obviamente indemonstrável. O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.

Resguardado o salto histórico entre esta menção a Ginzburg e a construção de uma voz que se sobressai no cronotopo do romance, tal como discute Bakhtin (1990), a leitura do narrador Castel de seu percurso com María é após já tê-la matado. Em uma narrativa qualquer, nunca saberemos se de fato ocorreu de uma maneira, porque seguindo a lógica venatória fundamental de qualquer narrativa, este trilhar de pistas não é o único possível nem o mais verdadeiro, mas ao qual temos acesso parcial.

Ao tentar disfarçar de si mesmo, Castel ilude-se de controlar as contingências e, assim, anda na corda bamba do saber venatório. Não vamos analisar especificamente os sonhos. Defendemos que no romance de Sábado constroem-se galerias, vozes que permeiam a ação de Castel tal como uma realidade onírica a ser desvelada para darmos conta de acompanhar o processo de construção de evidência da traição na qual o protagonista acredita.

Então, o túnel é a metáfora na perspectiva de Ginzburg (1989) pelo qual se recuperam formas metonímicas, como as da lógica da evidência de ciúme e traição que vamos mais adiante recuperar. Lemos o efeito (ciúme e traição) pela causa (evidência). Não é uma leitura causal, do tipo X porque Y, mas uma leitura que toma fragmentos da narrativa como metonímias (reflexões do narrador) que excluem a tomada da metáfora maior (túnel) como explicativa de uma causa interior, de uma interioridade que explicaria as ações.

Excluimos com isso o risco de algo como uma análise do psiquismo do protagonista, leitura esta que seria arriscada porque reducionista. A metáfora do túnel nos guia tão e simplesmente pela abertura de vozes que povoam as inflexões do protagonista. A partir da recuperação de algumas, fizemos nossa leitura tomando estas vozes como as formas metonímicas que Ginzburg (1989) atribui a uma narrativa.

Vamos analisar aqui parte do processo de constituição do pressuposto da evidência de que María o traía. Por este caminho vamos debater o sofrimento do protagonista narrador também por meio do modo como ele, de forma contraditória, constrói as próprias fantasias que os fazem sofrer, ao interpretar dados da realidade; assim dividimos a análise em três partes.

As duas primeiras dão conta das evidências, a primeira: Hunter é amante de María; a segunda: María é prostituta. Por fim, analisamos a metáfora do Túnel. Para esta última, procuramos nos distanciar de metáforas que consideramos inclusive um pouco clichês, como de útero materno, para tentar entender sua função em termos do distanciamento entre “o túnel” como metáfora de uma narrativa que tem natureza mítica uma vez que trata do sofrimento da condição humana, ao abordar questões como amor, sexo, ciúme, traição e que permite dialogar “o túnel” como ilustrativo de uma travessia, uma passagem sem começo nem fim tão definidos e “um túnel”, mais singular, o de Juan Castel.

Primeira evidência: María é amante de Hunter. Ela o trai.

Castel recupera a passagem em que teria enganado o cego marido de María, Allende, porque a primeira vez que dera sinal de se encontrar com María fora uma enganação escancarada na frente do próprio marido dela. É o momento da primeira hipótese, que aparece quando ele está na fazenda e sente repulsa de Mimi e de outras pessoas, inclusive desconfiando da sutil comunicação entre esta e Hunter:

Toda vez que María se aproximava de mim em meio a outras pessoas, eu pensava: “Entre esse ser maravilhoso e mim existe um vínculo secreto” e depois, quando analisava meus sentimentos, percebia que ela começava sendo-me indispensável (como alguém que encontramos em uma ilha deserta) para mais tarde transformar-se, assim que o temor da solidão absoluta passou, em uma espécie de luxo de que eu me orgulhava, e foi nessa segunda fase de meu amor que começaram a surgir mil dificuldades; como quando alguém está morrendo de fome e aceita qualquer coisa, incondicionalmente, para depois, uma vez satisfeito o mais urgente, começar a queixar-se crescentemente de seus defeitos e inconvenientes. Nos últimos anos vi imigrantes, que chegavam com a humildade de quem escapou de um campo de concentração (p.105) [...] Agora que posso analisar meus sentimentos com calma, penso que houve um pouco disso em minhas relações com María e sinto que, de certo modo, estou pagando pela insensatez de não ter me conformado com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão. [...] Naquele momento, ao ver María aproximar-se esse orgulhoso sentimento estava quase sufocado por uma sensação de culpa e de vergonha causada pela lembrança da cena atroz em meu ateliê, de minha estúpida, cruel e até vulgar acusação de “enganar a um cego” (SABATO, 2000, p. 105-106, aspas no original)

O processo de nomeação em “vínculo secreto”, “ilha deserta” e a substituição de um “temor” para um “luxo” permite ao narrador distanciar-se de uma percepção primeira de solidão, de modo a deslocar-se de si mesmo, ao afirmar: “Nos últimos anos vi imigrantes, que chegavam com a humildade de quem escapou de um campo de concentração”.

Este distanciamento que lhe permitiu se perceber resgatado da própria solidão de modo a não se perceber como um imigrante que escapou também lhe revela pagar “pela

insensatez de não ter me conformado com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão”. Imersa na dúvida, a primeira hipótese é a de que o ciúme e a traição são retornos de não se conformar “com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão” e da acusação de si mesmo de “enganar um cego”. As aspas no original demonstram que para o protagonista existiria um duplo de si mesmo que lhe provoca estranhamento, a saber: a María e o cego que enxerga em si mesmo.

Em outro momento, quando sai à fazenda, a evidência da traição começa quando percebe que ali na verdade María não era mais aquela mulher ativa da cidade e que era para ter as cores mais animadoras que inclusive sua caixa de pintura não tem mais. É o momento que o protagonista pega o material de pintor que havia levado à fazenda e reflete: “[...] E, longe de me alegrar, aquilo me entristecia e desesperançava, pois eu intuía que aquele aspecto de María me era quase totalmente alheio e que, ao contrário, devia pertencer a Hunter e ou a um outro. [...]”(SABATO, 2000, p. 110). Esta percepção do imigrante e do campo de concentração mobiliza o valor onírico da cena do quadro quando Castel afirma que o pintara em estado sonambúlico: “havia pintado a cena da janela com um sonâmbulo” (*Idem*, p. 40); e “Lembro que dias antes de pintá-la eu tinha lido que num campo de concentração alguém pediu comida e obrigaram essa pessoa a comer uma ratazana viva” (*Idem*, p. 40).

A metáfora do “campo de concentração” adiante é resgatada pela metáfora do túnel. O túnel, o lugar que isola mas que permite entrever, é também o lugar de exilar-se de si mesmo e iniciar um estranhamento sobre o rumo que o namoro havia tomado. Exilado de seu ateliê e do amor que percebera naquela relação e acusado de enganar um cego.

Este tom acinzentado do mundo refletida em seu estojo colorido de tinta também dialoga com a cena em que teria enganado o marido cego de María. Neste caso, a metáfora da cegueira dentro do túnel se distribui em outra forma metonímica, a da busca cega por alguém, no caso, há uma mudança de posição, e ela diz:

Às vezes tenho a impressão de que sempre vivemos esta cena juntos. Quando vi aquela mulher solitária de sua janela, senti que você era como eu e que também procurava cegamente por alguém, por uma espécie de interlocutor mudo. Desde aquele dia pensei constantemente em você, sonhei muitas vezes com você aqui, nesse mesmo lugar onde passei tantas horas de minha vida. Um dia até pensei em procurar você para lhe confessar tudo isso. Mas tive medo de me enganar, como me enganei uma vez, e esperei que de algum modo fosse você quem me procurasse. Mas eu o ajudava intensamente, chamava por você todas as noites, e cheguei a ter tanta certeza de que o encontraria que quando aconteceu, ao pé daquele elevador absurdo, fiquei paralisada de medo e só consegui dizer uma tolice (SABATO, 2000, p. 110).

A busca cega, cada qual em seu túnel, por um interlocutor mudo é capitaneada em ambos pela mistura entre realidade e processos oníricos de devaneios e fantasias sobre o outro. Concomitantemente ambos escondem o valor desta busca de si mesmos e segue uma lógica apresentada por ela: confessar estas fantasias ao outro é enganar-se.

A polissemia em torno de “cena juntos” remete de forma magistral à cena fundamental da tela, cena esta pela qual Sábato nos mostra o passaporte de entrada de María na narrativa. A cena deste recorte recupera a cena com vista ao mar também presente na tela. Há um gesto de metalinguagem na narrativa.

A transcendência deste trecho também resvala no uso da procura “cegamente por alguém”. Ao recuperar a metáfora do título da obra e intensificar a trama em torno da “cegueira”, o narrador também projeta um lugar para o leitor que não consegue enxergar o desfecho que ali vislumbrará; e faz isso desdobrando formas metonímicas sobre: solidão; buscar cegamente por um interlocutor mudo, ou seja, que não provoca discordância nem revés; enganar a si mesmo. Sábato, portanto, foge do clichê do detetivesco trivial, porque ainda sequer sugere que ocorrerá um crime. Deixa ao leitor um lugar vazio, à espera. E que apresenta um ponto de inflexão, ao concluir que a insignificância que os unia apresenta o diferencial, uma vez que a insignificância dela era marcada por coisas indignas. É neste momento que o protagonista inicia sua construção de hipóteses. É este o ponto: “[...] Ela dizia que éramos seres cheios de fealdade e insignificância; mas, embora eu soubesse o quanto eu mesmo era capaz de coisas indignas, desolava-me o pensamento de que ela pudesse sê-lo, que *certamente* o era”. (SABATO, 2000, p. 110)

A partir deste ponto, o valor do silêncio se distancia da premissa de um interlocutor mudo e então passa a mostrar ao narrador a possibilidade de perceber nos detalhes pistas que comprovariam o triângulo amoroso entre Castel, María e Hunter:

Aconteceram coisas muito estranhas. Quando chegamos à casa encontramos Hunter muito agitado (embora fosse daqueles que acham de mau gosto mostrar as paixões); tentava disfarçar, mas era evidente que alguma coisa estava acontecendo. [...] Vigiei os gestos e as palavras de Hunter, pois intuí que lançariam luz sobre muitas coisas que vinham à minha mente e sobre outras ideias que estavam por reforçar-se. Também vigiei o rosto de María; era impenetrável. Para diminuir a tensão, María disse que estava lendo um romance de Sartre. Com evidente mau humor, Hunter comentou: - Romances, nos tempos que correm. Que os escrevam, ainda vá lá...Mas que os leiam! Ficamos em silêncio e Hunter não fez nenhum esforço para minimizar os efeitos do que acabara de dizer. Concluí que tinha ~~(p.113)~~ algo contra María. Mas, como antes de sairmos para a costa não havia nada de especial, inferi que *esse algo* contra Maria surgira durante nossa longa conversa; difícil acreditar que não era *por causa* dessa conversa, ou melhor dizendo, por causa do longo tempo que havíamos permanecido por lá. Minha conclusão foi: Hunter está com ciúme, e isso prova que entre ele e ela

existe alguma coisa além de simples relação de amizade e parentesco. (SABATO, 2000, p. 113-114; itálicos no original)

Os detalhes dizem muito. O exame minucioso dos “gestos e das palavras de Hunter” e do “rosto impenetrável” de María faz com que o narrador conclua “que tinha algo contra María” surgira durante a “longa conversa” à beira mar. Não à toa, para eliminar a possibilidade de que uma espécie de repulsa à María começa a se deslindar de forma independente o narrador reforça “esse algo” e “por causa”. Não há mais saída. Embora Hunter esteja com “mau humor”, Castel mesmo sabe que algo contra o amor, o ciúme e a evidência de traição passa a crescer unicamente “por causa do longo tempo que havíamos permanecido por lá”.

Há ainda uma dúvida sobre a participação de Hunter nesse romance que vislumbra tragédia. Isto porque o comentário de Hunter sobre romances estereotipados, conflitos entre casais, é taxativo: “- Romances, nos tempos que correm”.

Este tom de desdém e desprezo não está dirigido para o romance de Sartre que María lê, mas o romance que se desenha aos olhos de Hunter, do qual ele parece não querer participar. Há um deslocamento. Hunter não quer disputá-la por ciúme, mesmo se com ela se relaciona. Sábato nunca nos revelará.

Então, Sábato encarna no narrador a análise da fala de Hunter se referindo a um elemento, mas indiretamente designando outro. No entanto, Castel, ele sim, quer dar fôlego ao desenho de um romance mais dramático e trágico. Ele insiste: “Minha conclusão foi: Hunter está com ciúme, e isso prova que entre ele e ela existe alguma coisa além de simples relação de amizade e parentesco” (*Idem*, p. 114).

E para provar que é ciúme ele espera um gesto de agressividade de Hunter e que não vem. Ela até poderia, sem sentir amor por ele, dar atenção para outras pessoas e ele enciumar porque estava sem atenção. E chega com isso ao ápice das hipóteses:

María podia amar Hunter e ainda assim ele sentir ciúmes. Pois bem: havia motivos para pensar que María tinha alguma ligação com o primo? Se havia! Em primeiro lugar, se Hunter a importunava com ciúmes e ela não o amava, por que ela vinha tanto à fazenda? Na fazenda não morava, normalmente, ninguém além de Hunter, que era sozinho (eu não sabia se solteiro, viúvo ou divorciado, se bem que acho que certa vez María me dissera que ele estava separado da mulher; mas, enfim, o que importa é que aquele senhor morava sozinho na fazenda. Em segundo lugar, um motivo para suspeitar dessas relações era que María sempre me fala de Hunter com indiferença; isto é, com a indiferença com que se fala de um membro qualquer da família; mas nunca comentara nem sequer insinuara que Hunter fosse apaixonado por ela, muito menos que sentisse ciúmes. Em terceiro lugar, María me falara, naquela tarde, de suas fraquezas. O que quisera dizer? Eu lhe relatara em minha carta uma série de coisas desprezíveis (minhas bebedeiras e as prostitutas) e ela agora me dizia que compreendia, que também ela não era apenas navios que partem e parques no crepúsculo. O que ela podia estar querendo dizer, senão que em sua vida havia coisas tão obscuras e desprezíveis como na minha? A história de Hunter não seria uma dessas paixões baixas? (p.115) Ruminei essas conclusões e as examinei ao longo da noite

sob vários pontos de vista. Minha conclusão final, que considerei rigorosa, foi: *María é amante de Hunter* (SABATO, 2000, p. 116).

As três hipóteses acima – Hunter “morar sozinho”; María falar de Hunter com “indiferença” e as “fraquezas” de María – recuperam as hipóteses iniciais. A principal delas é a de que amar requer dialogar solidão e insignificância com um novo elemento que começa a despontar, o ciúme. Desta forma a conclusão final, mas que não é totalmente final, pois ainda haverá outro campo de hipóteses como anunciamos ligado à prostituição, é: “Minha conclusão final, que considerei rigorosa, foi: *María é amante de Hunter*”.

O rigor desta conclusão quase silogística e aparentemente final, mas precária e provisória o leva, portanto, a de que o amor desce ao subterrâneo do túnel pela baixeza do ciúme da qual nem mesmo Hunter escapa. É da condição humana. Relevante notar, portanto, que o uso da metáfora do túnel como cegueira no início da narrativa e o rebaixamento a um nível de um amor que cega ou mesmo que tenha se iniciado de forma cega não é revelado de forma intempestiva por Sábato. Há um tipo de gradação. A baixeza do ciúme acentua a cegueira, vai tornando a trama cada vez mais opaca até a chegada a um final surpreendente. Atravessam-se níveis de cegueira a voz do narrador, os níveis vão se rebaixando.

E este rebaixamento culmina no envolvimento com a prostituta, no imaginário comum a mulher que talvez estivesse isenta do ciúme e, por isso, do amor. As conclusões de Castel são silogísticas, mas se trata de um silogismo em que a premissa maior abre vários pórticos narrativos. De María, uma mulher distinta, para a segunda prostituta cai mais um nível. Uma vez que María lembra fisicamente uma prostituta, e ambas não sentem ciúmes dele, ela não o ama. Esta conclusão quase silogística nos leva a nosso segundo campo de evidências sobre ciúme e traição.

Portanto, a maestria do autor e as vozes dos personagens, para em níveis distintos conduzir uma opacidade pela qual ao final a resolução conflito ocorre pela clareza do assassinato.

Segunda evidência: María é puta, prostituta

Após se relacionar com uma mulher romena, a mais depravada que ele achara na rua em uma noite de boemia em que volta revoltado da fazenda, levá-la até o ateliê e notá-la curiosa com um quadro novo no cavalete, Castel se irrita. Estaria à espera de tudo começar de novo? Uma mulher que se encanta com uma pintura dele, etc.? Ao rir, ele nota que não se trata disso. A ambivalência de não querer que tudo se repita e ao mesmo tempo se irritar porque a

vida não dá outra chance de que tudo se repita tal e qual é ambientada posta o olhar de desprezo porque “sabe” que a prostituta não sabe nada de arte. Insignificância é substituída por desprezo, misturam-se:

Estávamos na cama, quando de repente passou por minha cabeça uma idéia terrível: a expressão da romena lembrava uma expressão que certa vez eu tinha observado em María. – Puta! – gritei enlouquecido, afastando-me com nojo – claro que é puta! A romena ergueu-se como uma cobra e me mordeu o braço até tirar sangue. Achava que eu me referia a ela. Cheio de desprezo pela humanidade inteira e de ódio, expulsei-a a pontapés de meu ateliê e disse que a mataria como a um cão se não fosse embora imediatamente. Saiu xingando aos gritos apesar de todo o dinheiro que joguei atrás dela [...] Qual era a idéia inicial? Várias palavras acudiram àquela pergunta que eu mesmo me fazia. As palavras foram: romena, María, prostituta, prazer, fingimento. Pensei: essas palavras devem representar o fato essencial, a verdade profunda de que devo partir. Fiz repetidos esforços para posicioná-la na ordem correta (p.130), até conseguir formular a idéia desta forma terrível, mas irrefutável: *María e a prostituta tiveram uma expressão semelhante; a prostituta fingia prazer; portanto María fingia prazer; María é uma prostituta.* (SABATO, 2000, p. 130-131)

Nota-se que há um tom de suspense e ambiguidade no ar sobre a condição de prostituta da romena. Ela fica indignada ao ser chamada de “puta”, mas apenas um pouco adiante na cena, o lançar de dinheiro mostra ao leitor que se trata de um programa. Esta mesma ambigüidade também é projetada em María. Nesse momento a designação é outra, não mais o dinheiro, mas a presença na casa-sonho do narrador, o seu modo de mexer no eixo solidão-insignificância-ciúme, que naquele momento estão expressas por prostituta-prazer-fingimento. Repensando os níveis, se do ponto de vista das hipóteses houve até este momento um aprofundamento, pois cada vez mais ao descer um nível fica mais aprofundada a hipótese sobre ciúme e traição; neste momento, o narrador toca o nível da simplificação. Portanto, podemos ler a narrativa a partir deste movimento de ir e vir, de subida e descida dos níveis, posto que entre categorias mobilizadas nas hipóteses para se certificar da traição, há categorias mais concretas e simplificadas (prostituta-prazer-fingimento) e mais abstratas e enigmáticas (solidão-insignificância-ciúme). Não são categorias dicotômicas, mas que dialogam.

Em alguns trechos, o narrador parece dar pistas do assassinato a ocorrer em “disse que a mataria como a um cão se não fosse embora imediatamente”; embora se refira à presença real e concreta da romena em seu ateliê também se refere à presença ainda marcante de María em suas memórias. Portanto, se a romena e María não vão embora de sua casa interna, digamos assim, que remete à casa do primeiro sonho (“casa de um senhor que nos convidara”, p. 89) devem ser assassinadas. Quando? Em um momento precedido da reflexão sobre a metáfora do túnel.

Um fim que é começo: A metáfora do Túnel

É o momento em que Castel vai à fazenda e espera até cometer o assassinato:

Foi uma espera interminável. Não sei quanto tempo se passou nos relógios, desse tempo anônimo e universal dos relógios, que é estranho a nossos sentimentos, a nosso destino, à formação ou à ruína de um amor, à espera de uma morte. [...] E era como se os dois tivéssemos vivido em corredores ou túneis paralelos, sem saber que íamos um ao lado do outro, como almas semelhantes em tempos semelhantes, para nos encontrarmos no final desses corredores, diante de uma cena pintada por (p.142) [...] Que estúpida ilusão minha fora tudo aquilo! Não, os corredores continuam paralelos como antes, só que agora o muro que os separava era como um muro de vidro através do qual eu podia ver María como uma figura silenciosa e intocável...[...] e eu então não sabia o que se passava do outro lado, o que era dela nesses intervalos anônimos [...] *em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário; o meu, o túnel em que transcorreria minha infância, minha juventude, toda a minha vida.* [...] ela vinha por outro túnel paralelo ao meu, quando na verdade pertencia ao vasto mundo, ao mundo sem limites dos que não vivem em túneis [...] e talvez tenha se aproximado por curiosidade de uma de minhas estranhas janelas e entrevira o espetáculo de minha inescapável solidão, ou tenha ficado intrigada com a linguagem muda, a chave de meu quadro. [...] E então coincidia de eu passar diante de uma das minhas janelas e ela estar à minha espera, muda e ansiosa (por que à minha espera? por que muda e ansiosa?); mas às vezes ela não chegava a tempo e se esquecia deste pobre ser enclausurado, e então, com o rosto apertado contra o muro de (p.143) vidro, eu a via longe sorrir ou dançar despreocupadamente ou, o que era pior, não a via em absoluto e a imaginava em lugares inacessíveis ou vis. E então sentia que meu destino era infinitamente mais solitário que o imaginado. (SABATO, 2000, p. 142-44)

Página | 173

Neste momento decisivo, ilusão é narrada por meio da metáfora do túnel que dá título ao livro rodeada por metonímias como relógios, corredores, túneis paralelos, muro de vidro. Duas questões míticas são abordadas, o tempo e a morte. Elas andam pareadas, mas se diferenciam, pois neste momento há o prenúncio do assassinato, cujo ponto áureo é constatar que embora independentes, os túneis convergem para um “único e solitário” túnel. Um túnel que percorre memórias e que dispõe de janelas.

Essa ilustração de um túnel com janelas dá à narrativa de Sábato um aspecto surrealista posto que descaracteriza o estereótipo da geometria clássica do cilindro para estabelecer lugares de paralaxe. Um muro de vidro separa dois túneis em meio ao conjunto maior d’“o mundo sem limites dos que não vivem em túneis”. A especialidade do casal que percebe suas vidas cruzadas por túneis os distancia do restante dos mortais. Surrealista porque ele não nos fornece a imagem de túneis herméticos e distanciados, mas túneis interdependentes e esburacados pelos quais a perda do controle do olhar racional e minucioso do exame inicial do protagonista dará lugar a irrupção do animalesco no assassinato.

Se ambos estão se vendo dentro de túneis com paredes de vidro e ela teve acesso a algumas janelas da vida dele, podemos concluir que a metáfora da janela também é um modo

de desenhar um túnel com janelas de modo que feixes de luz, mais opacos e mais claros se cruzam, ofuscam. Alguns feixes lhe permitiram enxergar a “espera, muda e ansiosa”, trecho que retroage com a necessidade de um interlocutor mudo anunciado anteriormente.

Estas metáforas espaciais também remetem ao estudo de Cárdenas (2007), que explica os vários planos do subterrâneo e do desconhecido de um protagonista consciente de sua crise e ilhado em relação ao mundo de fora, ao mundo às vistas da cidade, à mostra de todos. Neste submundo, ele pode se realizar com algumas obsessões, o que lhe confere caráter idílico, assim como sua casa ateliê, afirma a autora; ao que acrescentamos as cenas da briga com a funcionária dos correios e o encontro com a prostituta romena como dois momentos desta realização quase plena de seu mundo subterrâneo. Todavia, há vários “intervalos anônimos” e “intervalos inacessíveis” que Sábato não nos revela mesmo porque escapam à genialidade de sua inventividade e que clamam por outras interpretações possíveis, convidando o leitor a outros enigmas desta narrativa.

Referências

- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de Estética (a teoria do romance)**. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1990, p. 263-397.
- CÁRDENAS, Danay O. **La configuración del espacio artístico en el Túnel de Ernesto Sábato**. Trabajo de diploma, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, Facultad de Humanidades, Santa Clara 2007, 77 p.
- FERREIRA, Ana P. El Tunel de Ernesto Sabato: en busca del origen. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. LVIII, Enero-Marzo, 1992, 91-103.
- FREUD, Sigmund. (1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. S. Freud, **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 3-54). Rio Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907[1906]).
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo/SP: Cia das Letras, 1989.
- NATELLA Jr, Arthur A. Ernesto Sábato y el Hombre supérfluo. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. XXXVIII, no. 81, octubre-diciembre, 1972, 671-679.
- PASSOS, Cleusa R. P. Crítica literária e Psicanálise: contribuições e limites. **Revista Literatura e sociedade (USP)**, v. 7, n.6, 2002, 166-186.
- SABATO, Ernesto. **O Túnel**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Cia das Letras, 2000, publicado originalmente em 1942, copyright argentino de 1948.
- SIEBENMANN, Gustav. Ernesto Sabato y su ambición de una novela metafísica, **Língua e Literatura**, v. 7, 1978, seção de conferências e comunicações, 1992, 325-334.

SEGUI, Agustín. F. Los cuatro sueños de Castell en El Túnel de Ernesto Sábato. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. LVIII, no. 158, enero-marzo, 1992, 69-80.

Evidencias de celos y traición en El Túnel de Ernesto Sábato

Resumen

La novela literaria presenta por supuesto una de las formas de analizar el lugar de la condición humana, ya que muestra el sufrimiento y los temas míticos como el amor, el sexo, la enfermedad y la muerte abordados y narrados en dramas cotidianos. En la novela *O Túnel*, de Ernesto Sábato, la intensidad del sufrimiento del protagonista adquiere una forma contradictoria: cuando se acerca al objeto amoroso, en el caso la búsqueda y enamoramiento de María, el sufrimiento se acentúa porque sospecha de traición. Sin embargo, este juego de acercamiento y distanciamiento está señalado por un proceso de construcción de evidencia de la traición que hace Juan Castel sufrir. En este artículo, planteamos como se puede recuperarse y analizar momentos decisivos en la construcción de esta evidencia de traición. Como énfasis en la obsesión del protagonista, dos escenas a través de las cuales pasaremos nuestro análisis revelan evidencia de celos y traición: “María es la amante de Hunter” y “María es una prostituta”

Palabras-clave:

Ernesto Sabato; Novela argentina; Modernismo; Literatura

Recebido em: 28/04/2020

Aprovado em: 18/07/2022

Feminismo decolonial em Teresa

Cárdenas e Miriam Alves

Flávia Andrea Rodrigues Benfatti¹

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Resumo

O continente americano exibe diversidades quando pensamos na economia, no acesso à escolaridade, à saúde, dentre outros. No entanto, alguns comportamentos herdados nos aproximam, principalmente considerando a América Latina. Um deles é o tratamento dado às mulheres. Se a América Latina dispõe de um índice grande de iniquidades e abusos em relação às mulheres, talvez um reflexo de muitos séculos de colonização espanhola e portuguesa, o índice de desigualdade e violência aumenta sobremaneira quando colocamos na equação a vida das mulheres negras. Este artigo traz reflexões sobre o feminismo decolonial presente na escrita de duas escritoras negras latinas, uma de Cuba e outra do Brasil. Trata-se de duas narrativas: um diário – *Cartas para Minha Mãe*, de Teresa Cárdenas, e um conto – “Cinco Cartas para Rael”, parte da coletânea *Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves. Partiremos do embate entre as opressões de gênero e raça regidas pelo patriarcado a fim de chegarmos a um apelo contra essas opressões, observadas nas personagens protagonistas femininas de Cárdenas e Alves. Para além de refletirmos sobre como essas personagens representam-se dentro desse sistema, analisaremos também as personagens sexistas patriarcais, homens e mulheres, em ambas as narrativas, para então problematizarmos os desabafos das protagonistas femininas negras em relação ao racismo, ao sexismo e ao colonialismo. Reprovando os privilégios, a opressão e a discriminação da sociedade patriarcal, essas personagens se mostram fortes, a ponto de, por meio de suas escritas, se libertarem das agonias cotidianas.

Palavras-chave

Feminismo decolonial. Teresa Cárdenas. Miriam Alves. Patriarcado.

As nossas reflexões originam-se de duas narrativas: um diário – *Cartas para Minha Mãe* (2010), de Teresa Cárdenas – e um conto – “Cinco Cartas para Rael”, parte da coletânea

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo-USP (2013). Professora adjunta da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET).

Mulher Mat(r)iz (2011), de Miriam Alves. Nessas narrativas temos o gênero epistolar como fundamentação na estrutura e o gênero performativo decolonial como fundamentação acerca do conteúdo, da temática desenvolvida por ambas escritoras.

Apoiando-nos no pressuposto de que as protagonistas negras não são retratadas como mulheres frágeis, pois descobriram uma estratégia de criação das próprias formas de sobrevivência, não permitindo serem desestabilizadas por gênero e raça, seja porque sofrem a sujeição proveniente dessa ação ou porque encontram também submissão em outras personagens femininas.

Nesse sentido, trataremos do pensamento decolonial proposto neste artigo, segundo Souza (2018), pelo

Grupo de Estudos Subalternos Latino, cujo objetivo é dar um valor maior para a experiência subalterna. Assim, tendo visto o apagamento e silenciamento de personalidades subjugadas, os pensadores (Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano dentre outros) buscam criar um ambiente em que possam ser escutados, valorizados (SOUZA, 2018, p.11, parênteses nosso).

Assim, acrescenta Maldonado-Torres: “a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 36). Ou seja, a colonialidade, entendida como tirania dos países imperialistas capitalistas sobre suas então colônias ou ex-colônias, é combatida pelo pensamento decolonial ou pela decolonialidade no sentido de, como apontado por Souza (2018, p. 11, parênteses nosso), “criar um ambiente em que (os subalternos) possam ser escutados, valorizados”. Essa é a condição *sine qua non* desse pensamento ou teoria.

Seguindo a evolução dos estudos subalternos indianos, a América Latina empreendeu o conceito com um grupo, na maioria, formado por homens latinos em terra estrangeira. Os estudos subalternos ganharam fôlego com a participação de feministas pesquisadoras, incluindo nos estudos decoloniais, já mencionados pelo grupo anterior, as vozes das mulheres, ditas e afirmadas diretamente por elas. Não podemos deixar de apontar sobre o nosso conhecimento acerca do fato de Dignolo, Grosfoguel e Quijano já haverem mencionado o ponto de vista dos negros, indígenas, LGBTQIA+ e mulheres. No entanto, isso acontece sempre a partir da perspectiva masculina desses teóricos².

² Ao trazer o diálogo entre Foucault e Deleuze (“Os intelectuais e o poder”), Gayatri Spivak (2010, p. 31-32), afirma que: [...] Dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e a representação como “re-presentação”, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma “ação”, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido.

Queremos deixar clara a perspectiva dos autores quanto ao termo subalterno: o iterar para ressignificar, tornando a comunidade subalterna acima mencionada – classificada nessa categoria pelas sociedades hegemônicas – não mais silenciada; posta em relevo e fazendo-se ouvir por meio da literatura. Aliás, a força da leitura de Jaques Derrida (um dos quatro *cavaleiros do apocalipse*), segundo eles, pode ser entendida na linguagem como escrita. Na linguagem, (d)os preconceitos e racismos interseccionados, Lélia Gonzalez (2019) traz a América, recheada de racismo, sexismo, colonialismo, exploração capitalista. Tal América está contida no diário e no conto supracitados. São desabafos de personagens femininas latinas negras cujas performances as libertam das agonias cotidianas. Essas mulheres, por meio de cartas, reprovam as discriminações, os privilégios de uns em detrimento de outros e a opressão masculina, sempre inscrevendo em poéticas poderosas os corpos negros na sociedade. Não há apagamento, inscrevem-se sobre rasuras, solicitando espaços e alargando as linhas do texto.

Ao mencionarmos as palavras discriminação, privilégios e opressão masculina, lidamos com um sistema que sustenta essas categorias: o patriarcado. Esse sistema violento tem corroborado na perpetuação de formas autoritárias de condutas por parte do “sistema-mundo” capitalista hegemônico masculino branco, alicerçado no poder sócio-histórico-cultural conferido a ele. bell hooks afirma que:

[...] o patriarcado é caracterizado pelo poder e dominação do macho [...]. Nós precisamos ressaltar o papel que as mulheres têm em perpetuar e garantir a cultura patriarcal para que reconheçamos o patriarcado como um sistema em que homens e mulheres mantêm igualmente, mesmo os homens recebendo mais recompensas do sistema [...]. O patriarcado promove insanidade. Está na raiz de todas as doenças psicológicas que assolam homens na nossa sociedade [...]" (HOOKS, *s/d; s/p*, tradução nossa).

Para a autora, o patriarcado é um sistema tóxico que deve ser (re)pensado pelas sociedades a fim de combatê-lo. Feministas de todas as épocas e lugares têm discutido esse sistema e lutado arduamente pelo seu extermínio. A conquista por espaços de legitimidade por parte das mulheres e de outras categorias subalternas do Sul Global tem feito frente ao masculinismo branco patriarcal. Entretanto, ainda há muito a conquistar, principalmente por parte das mulheres negras.

Segundo Ramón Grosfoguel,

O patriarcado europeu e as noções europeias de sexualidade, epistemologia e espiritualidade foram exportadas para o resto do mundo através da expansão colonial, transformadas assim nos critérios hegemônicos que iriam racializar, classificar e patologizar o restante da população mundial de acordo com uma hierarquia de raças superiores e inferiores [...] (GROSFOGUEL, 2008, p. 124).

Corroborando Grosfoguel, Aníbal Quijano (2005) ainda destaca que a Europa também exerceu e tem exercido (hoje juntamente com os Estados Unidos) controle sobre a subjetividade e a cultura do Sul. Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santos (2006, p. 3, parênteses nosso) atesta que “a invisibilidade de formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma dessas formas de conhecer” (no caso, o saber científico do monopólio epistemológico do Norte), seriam os “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha” (refere-se à linha abissal que separa os hemisférios norte e sul). Cria-se, então, um paradigma de regulação, anulando ou excluindo essas outras subjetividades, saberes e culturas.

A nigeriana Oyèrónké Oyêwùnmí (2018, p. 171) pontua que as categorias de gênero e raça emergiram na era da modernidade, a partir do século XVI, como “dois eixos através dos quais, pessoas são exploradas e sociedades estratificadas”. A expansão da Europa e dos Estados Unidos como uma hegemonia cultural euro/estadunidense tem causado efeitos negativos, como interesses, neuroses, preconceitos, predileções, preocupações, na escrita da história humana. Segundo Oyêwùnmí,

[...] um dos efeitos do eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como a fonte do conhecimento, e os europeus, como os conhecedores. De fato, o privilégio do gênero masculino como uma parte essencial do *ethos* europeu é consagrado na cultura da modernidade (OYÊWÛNMÍ, 2018, p. 171).

Ou seja, o homem branco/heterossexual/eurocentrado é o detentor do conhecimento. Para ele se creditam as decisões epistemológicas tomadas no “sistema-mundo” capitalista. Cabe às mulheres buscar espaços de fala e agência.

Em *Cartas para Minha Mãe*, a protagonista e narradora (não nomeada), quando é destratada sendo chamada de “beijuda” pela colega de escola e pela avó, não se deixa intimidar e afirma: “não gosto que digam que os negros têm nariz achatado e beição. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra” (CÁRDENAS, 2010, p. 19). Da mesma forma, em “Cinco Cartas para Rael”, a protagonista negra (também não nomeada), lamentando a separação com o namorado, escreve a quarta carta (das cinco endereçadas a ele), revoltada por ter sido trocada por uma mulher branca, com um tom de opinião destemida e uma crítica com relação à nova namorada:

Você sublimou o romance com Marli. Branquela metida à besta, sempre discursando sobre a necessidade da união dos negros. O ar superior, arrogante, paternalista, dona da verdade, irritava-me. Controlei meus impulsos para não mandá-la procurar a turma dela. Na certa, a sorrir com o beneplácito de uma princesa, me chamaria de revoltada racista. Petulante, acrescentaria, como sempre, só querer ajudar os negros sem maiores intenções (ALVES, 2011, p. 75).

Percebe-se, nos trechos supracitados, as reflexões empoderadas de ambas as personagens que não se envergonham da sua negritude, posicionando-se dentro de seus lugares de fala. Rosane Borges trata desse lugar de representatividade. Para Borges, “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (BORGES *apud* RIBEIRO, 2019, p. 83). As personagens nos trechos mencionados procuram driblar as diferenças ao mostrarem-se firmes no que acreditam ser uma postura contrária aos preconceitos, racismos, sexismos, dentre outras formas inferiorizadas do existir. Ao agirem assim, essas personagens femininas decolonizam os saberes eurocêntricos instituídos.

Vejam os outros exemplos dessa decolonização no diário e no conto, respectivamente:

Lembra o carpinteiro Pedro? Pois o pai de Sara é igual a ele e – atenção! –, acho que ela sente vergonha, porque quando ele aparece na escola, para buscá-la ou conversar com a professora, Sara se faz de desentendida e se afasta um pouco para que os outros pensem que não vêm juntos. Um filho não deve sentir vergonha porque seu pai se parece com o carpinteiro Pedro. O amor não tem nada a ver com a cor (CÁRDENAS, 2010, p. 11-12).

Selecionei fotos para a mostra, sem entusiasmo. O importante não era o trabalho, era estar lá exibindo a minha origem, expor a cor da minha pele. Vou pedir emprestado o seu sorriso. Preciso de molduras. O falso sorriso é boa moldura. Envio-lhe algumas sequências fotográficas [...] (ALVES, 2011, p. 78).

Nos referidos trechos, as personagens, mais uma vez, mostram suas posturas com relação à cor da pele. Ambas desestabilizam o conceito de que a cor da pele importa para serem vistas e ouvidas. Pelo contrário, para ambas, a pele branca não embranquece o amor (Cárdenas), e a pele negra demonstra o orgulho da origem da personagem (Alves).

Os procedimentos usados pelas narradoras personagens fazem-nos pensar “a condição do negro na sociedade brasileira a partir da experiência da diferença colonial. A partir do lugar epistêmico do negro nessa sociedade” (GROSFOGUEL; BERNARDINO-COSTA, 2016, p. 20). Sendo assim, podemos dizer que tanto o diário quanto o conto, ambos de autoria feminina cubana e brasileira, respectivamente, constam do projeto decolonial na medida em que abordam a temática negra de uma perspectiva de afastamento da colonialidade, ou seja, do poderio branco/heterossexual/patriarcal para construir uma nova forma de “engajamento crítico contra (uma) colonialidade do poder, saber e ser” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 45, parênteses nosso). As personagens protagonistas das narrativas exemplificam esse projeto decolonial ao apontarem um lado combativo dos preconceitos e valorizarem sua origem e seus corpos negros.

Chimamanda Ngozi Adichie, teórica e pesquisadora nigeriana, radicada nos Estados Unidos, propõe um feminismo no qual homens e mulheres, conjuntamente, tenham condições de abolir o patriarcado, se acreditarem na “igualdade social, política e econômica entre os sexos” (ADICHIE, 2015, p. 49). bell hooks (1995) também compactua do fato de que, se não houver uma união e uma compreensão sobre o que é realmente esse patriarcado e de que forma ele age prejudicando toda a sociedade, incluindo o homem branco hétero, não há como efetivamente suprimi-lo. Nesse sentido, Adichie (2015) propõe em seu livro *Sejamos todos Feministas* essa tomada de consciência sobre os desserviços que, desde longa data, as mães e a sociedade em geral têm feito para os meninos e também para as meninas.

Em *Cartas para Minha Mãe*, a avó da garota protagonista porta-se de forma bastante patriarcal, subjugando raça e gênero. Lélia Gonzalez tem algo a dizer sobre essa negação da raça:

O mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALEZ, 2019, p. 346).

Isso acontece em um trecho no qual a garota desabafa, com sua “mãe falecida”, sobre uma fala da avó: “Mamãe, minha avó diz que é bom apurar a raça. Que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco” (CÁRDENAS, 2010, p. 13). Em outro trecho, a narradora ainda assinala os maus-tratos da avó por ser a mais negra das netas:

[...] ela me deu um tapa com toda a força. – Cale essa boca, beijuda! Parece uma ave de mau-agouro! – xingou ela antes de ir atrás de titia no quarto onde Lilita estava ardendo em febre. Desde então, todos me chamam de beijuda nessa casa onde eu não queria morar (CÁRDENAS, 2010, p. 17).

A avó, portanto, internaliza os preceitos da sociedade patriarcal branca, maltratando a neta, negando a negritude da menina (provavelmente por ser a mais negra da família) e colocando-a para realizar os trabalhos domésticos na casa da tia. A avó, de fato, é o retrato de séculos de colonização e escravatura, mas como mulher negra africana, a matriarca mantém a sabedoria ancestral pelas ervas e as benzeções, mesmo desesperada aos olhos da neta sem nome: “Vovó está feito louca. Botou a casa de pernas para o ar com suas ervas. Depois, pegou um galho de pau-ferro, banhou-o com cachaça, defumou-o com o cigarro e ‘limpou-nos’ com ele.” (CÁRDENAS, 2010, p. 23).

A avó, como a tia e a prima mais nova, Niña, são, aos olhos da menina, responsáveis por momentos importantes de opressão da garota. Certa feita, a protagonista leva a prima até a escola e relata o seguinte: “Antes de chegarmos à escola, Niña parou e ficou me examinando

como se eu fosse um bicho raro: ‘Na verdade, você é mesmo preta e beijuda’, disse ela. E sabe o que ela fez? Cuspiu em mim!’ (CÁRDENAS, 2010, p. 77). No entanto, essas discriminações revelam o processo colonizador na hegemonia política do conhecimento ofertado para a família.

Ao mesmo tempo em que conhecimentos hegemônicos colonizadores são mantidos, na família, os homens não ficam e a narradora, mesmo criança, joga com essas personagens o tempo todo, na tentativa de compreender como esse princípio é cruel e muitas vezes imputado às próprias mulheres sem informação, insensíveis e mantenedoras da truculência das violências naturalizadas por um processo brutal que minimiza e impossibilita o outro não colonizado.

Em “Cartas para Rael”, há uma passagem na qual a narradora-personagem procura não acreditar no fato de a sociedade impor ações e atitudes quando pensa na opção de Rael por ficar com uma branca. Essa opção reflete uma busca de olhares sociais que o valoriza mais enquanto homem negro por ter conquistado uma mulher branca. A narradora, ao refletir sobre esse fato, desabafa:

Esta maldita sociedade! O que fazer? “*Mas é a sociedade*”, afirma. Demonstra impotência perante fatos. Preocupo-me. Imagino-o no consultório. Impõem, será dependência e resignação. Quero estar enganada, certamente estou, psicologia nunca foi meu forte. Analiso o mundo, as pessoas, através da câmera fotográfica, nas horas vagas. Nas outras horas, atendo as exigências de um chefe chato no escritório de advocacia [...] (ALVES, 2011, p. 69).

Diante, então, dessas “violências naturalizadas”, sejam na representação da avó ou na perspectiva de ascensão social pela cor da pele, os indivíduos em negativa (a garota em Cárdenas e a mulher em Alves) manifestam-se de forma a buscarem, em suas confissões, um alívio para tanto desrespeito e desconsideração.

O patriarcado arraigado na cultura e mantido pelo sistema da não informação privilegia, em certa medida, os homens brancos heterossexuais e as personagens masculinas negras de Cárdenas. Sem saída para a barbárie quando submetidos à escravatura, os homens usam o patriarcado e oprimem as mulheres negras. bell hooks, em “Challenging Sexism in Black Lives”, um dos capítulos do livro *Killing Rage: ending racism* (1995), afirma haver uma demanda para o conhecimento da História e dos papéis dados ao homem negro antes de criticá-los; além de uma reivindicação de superação desses homens negros aos condicionamentos implementados pelo patriarcado a fim de obliterá-los.

A narradora, ao expor as personagens masculinas, é bem crítica. No nosso entendimento, aventamos a possibilidade de que as escritoras negras, em conjunto com estudiosas feministas e estudiosas/os dos estudos decoloniais, propõem alguns meios de desafiar o sistema nocivo tanto às mulheres quanto aos homens, embora muitos não saibam da

existência desse sistema, como aponta bell hooks em artigo (*s/d*) sobre o fato de homens americanos desconhecerem o termo “patriarcado” e os horrores dele advindos.

As personagens masculinas de Cárdenas certamente desconhecem. Ironicamente, são nomeadas: “titia nunca fala do pai de suas filhas. Vovó diz que é um sem-vergonha. O nome dele é Manuel e ele tem mau gênio. Saiu um dia e nunca mais voltou” (CÁRDENAS, 2010, p. 29). É Manuel também o pai da narradora menina. Em uma das cartas finais, ela informa a história contada pela avó, quase à morte e como sempre endereça as angústias à mãe:

Vovó ficou muito tempo sem saber de você e, quando nasci, descontou tudo em cima de mim. Segundo diz, cada vez que olha para mim, se lembra de tudo. Não sei o que você faria se tivesse acontecido com você. Deve ter sido muito duro para titia. [...] O ruim é que depois abandonou você também. Foi embora. Sumiu (CÁRDENAS, 2010, p. 96).

Além do primeiro marido, titia agora tem um namorado, Fernando, mais claro e de cabelo liso, comprovando o comportamento assimilacionista da família, com exceção da menina das cartas. Apesar de aceito imediatamente, Fernando prova ser um alcoólatra abusivo: aproveita-se sexualmente de Lilita (a filha acamada), bate, trai e abandona a mulher.

Entendemos, assim, que a problemática do patriarcado minimiza toda a gama de realizações das mulheres negras prioritariamente, sempre muito exigidas. Para que elas consigam ser felizes e ter voz nesse sistema-mundo capitalista patriarcal despótico, é preciso um esforço, quase sobre-humano, para conquistar espaços e mostrar que corpos, cor de pele e cabelos negros, importam.

Kate Millet, feminista e teórica crítica do patriarcado, afirma que:

O que não é amplamente examinado, nem mesmo frequentemente reconhecido (ainda que não obstante institucionalizado) em nossa ordem social, é a prioridade inata segundo a qual os homens dominam as mulheres. Por meio desse sistema, a mais brilhante forma de “colonização interior” tem sido alcançada. É a que tende, inclusive, a ser mais resistente do que qualquer forma de segregação, e mais rigorosa do que a estratificação de classe, mais uniforme, certamente mais duradoura. Entretanto, por mais silenciosa que sua presente aparência possa ser, a dominação sexual, obtém, entretanto, talvez a mais difundida ideologia em nossa cultura e fornece a mais fundamental concepção de poder. Isso acontece porque nossa sociedade, como todas as outras civilizações históricas, é patriarcal (MILLET, 2000, p. 25, tradução nossa).

O patriarcado traz a violência em seu cerne. A violência respinga com todo ardor principalmente nas mulheres, e com mais afinco nas mulheres negras. São tratadas como subalternas, ora como mulheres hiperssexualizadas, ora como serviçais à mercê de classes sociais brancas – ou as duas coisas ao mesmo tempo. Nesse sentido, Angela Davis, tratando do abuso sexual institucionalizado que continuou forte após a abolição da escravatura, afirma ser

o abuso contra as mulheres negras manifesto de todas as formas: aberta, fechada, pública e privada. Para ela:

[...] há o drama diário do racismo representado pelos incontáveis e anônimos enfrentamentos entre as mulheres negras e seus abusadores brancos – homens convencidos de que seus atos são naturais. Essas agressões têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais. Até mesmo a extraordinária escritora Gertrude Stein descreveu uma de suas personagens negras como possuidora da “simples e promíscua imoralidade o povo negro”. A imposição dessa maneira de enxergar as mulheres negras aos homens brancos da classe trabalhadora foi um momento de triunfo para o avanço da ideologia racista (DAVIS, 2016, p. 181).

No diário e no conto, as protagonistas relatam cenas de abuso sexual e violência que acontecem a outrem e/ou consigo mesmas. Nessas cenas percebemos o quanto a violência e a opressão masculinas as afetam.

Em *Cartas para Minha Mãe*, além da avó da protagonista, duas personagens masculinas são o protótipo do patriarcado: Manuel (o pai da garota) e Fernando (o namorado de titia), já mencionados anteriormente. Referindo-se à tia Catalina, a narradora anuncia que, após muito tempo, ela finalmente “arranjou um namorado”. No entanto, Fernando age como um típico representante do poder viril: gosta de ter tudo à mesa quando chega em casa, dá ordens para a protagonista buscar o cinzeiro ou um café, entre outras. Faz-se de bom moço, sendo “paparicado” pelas mulheres da família, até que chegando bêbado um dia, vai ao quarto de Lilita, a filha doente de Catalina que não pode sair da cama, e a estupra. A cena é descrita pela narradora da seguinte forma:

[...] foi para a cozinha tomar um café. Depois ouvi ele abrindo a porta do quarto de Lilita. Achei aquilo estranho. Então fui ver se tinha acontecido alguma coisa com ela. Fiquei gelada. Fernando estava sentado na cama e olhava para Lilita como um imbecil. Ela estava com a camisola toda aberta e, de tanta vergonha, não levantava a cabeça (CÁRDENAS, 2010, p. 65).

Embora tenha apenas dez anos, a narradora-personagem mostra-se madura em suas reflexões e percepções, talvez por ter estado disposta a uma série de privações: perda da mãe, não acolhida pela família, trabalho forçado. Morando de “favor” na casa da tia, acaba sendo empregada da família (tia, avó e filhas). Apesar da suposta maturidade, a cena de estupro da prima a choca. Cárdenas descreve poeticamente a incompreensão da menina diante de tanta violência.

Neste próximo extrato, a garota conta (à mãe) que Fernando chegou bêbado e quase matou sua tia:

Empurrou a coitada até o pátio e encheu ela de tapas. Nessa noite titia dormiu com Niña. No dia seguinte, Fernando sumiu de casa. Acho que titia não disse nada à vovó, mas com certeza ela suspeita de alguma coisa. Fernando só apareceu uns quinze dias depois. De barba por fazer, todo sujo. Parecia vinte anos mais velho. Sem dizer nada a ninguém, enfiou-se no quarto e ficou lá dentro a tarde inteira. Titia preparou um banho para ele e lhe deu comida na boca, como se faz com as crianças. Nessa noite, a cama não parou. Kitipam, kitipam, kitipam! Kitipam, kitipam, kitipam! (CÁRDENAS, 2010, p. 75-76).

Percebe-se a submissão da tia em relação a Fernando. Ele desaparece e aparece quando bem quer e tudo volta ao normal, como se nada tivesse acontecido. Essa é uma forma de apelo da escritora quanto à informação dada para as mulheres negras das suas possibilidades. A autoestima dessas mulheres as fazem sustentar o patriarcado – quando a dor e o sofrimento não são rebatidos, mas ocultados em função de uma subserviência. Isso não é algo incomum. A literatura revela faces da vida. Já é sabido que muitas mulheres, por medo, não denunciam as violências e os crimes cometidos por homens no âmbito privado, passando por cima de sua própria dignidade. Assim, mesmo inconscientemente, corroboram a permanência do modelo patriarcal.

Em “Cartas para Rael” também temos relatos de cenas de assédio, violência e abuso sexual contra a mulher. Na carta número 2, a narradora revela os arroubos do chefe branco:

Eu quero ser fotógrafa artística, revelar o mundo segundo minha lente objetiva. Tenho, talvez, por muito tempo, que ouvir os desaforos daquele barrigudo do meu chefe. **Nojento, acha que mulher, principalmente mulher negra, está à disposição dos seus arroubos lascivos.** Já aprontou boas. É desrespeito em cima de desrespeito. Só falta cantar: “*Aí, meu Deus, que bom seria se voltasse a escravidão/eu pegava esta mulata e prendia...*”. Convenhamos, seria o coroamento do desacato. **Tentou agarrar-me à força.** Vou fingindo que não vejo. Desvencilhando-me da melhor maneira. Qualquer dia, encho de tapas aquela cara branca, gordurenta, macerada pelo tempo, de barbeado mal feito. Perco o emprego. Ele se acha o dono do mundo. Acredite, ainda não lhe meti a mão na cara” (ALVES, 2011, p.71, grifos nossos).

A protagonista é secretária e sofre com os desrespeitos. Quer mudar de emprego, mas, por ora, precisa ainda conservar o atual. No entanto, esquiva-se do chefe, não se deixando intimidar. De qualquer maneira, ele se acha no direito de assediá-la. Como apontado anteriormente por Angela Davis, o homem branco crê na naturalidade de seus atos com relação às mulheres, em especial às negras. Afirma que elas “merecem” ser violentadas, posto ser essa a condição social delegada à mulher pelo patriarcado.

Na carta número 3 para Rael, a protagonista lembra-se de uma cena em que estava sentada à mesa de um bar com Rael quando ele comentou a história de uma de suas clientes, negra, e ficou chocado. A narradora então reconta a história sob sua perspectiva:

A mulher foi estuprada na saída de um baile. Sofri por ela. Fiquei calada, pensamento girando, tentando imaginar relação sexual forçada, violenta. Revoltei-me ao saber que tinha lhe sobrado um feto sífilis e muito a pensar, reformular a vida. Admirei seu trabalho. Admirei seu espanto, raiva demonstrada ao lembrar-se da história. Questionava-me se a indignação baseava-se no estupro, ou no fato de o estuprador ser branco, de boa aparência, gentil, que ofereceu uma carona para ela. Não importa. Fiquei emocionada com seus sentimentos [...] (ALVES, 2011, p. 73).

No excerto acima, a narradora comove-se com o fato de Rael sentir-se incomodado com a história de estupro de sua cliente. Essa é a proposta de muitas feministas negras – a de ter o homem negro como aliado no combate ao patriarcado e não como inimigo.

Diante do exposto, vale dizer que o combate às formas sociais de opressão feminina interseccional, sustentadas pelo patriarcado, é um projeto das feministas negras e brancas. Conforme afirma a narradora de Cárdenas: “O amor não tem nada a ver com a cor” (CÁRDENAS, 2010, p. 12). Todas concordam com o fato de ser o patriarcado um sistema absolutamente nocivo para toda forma de equidade e humanidade. Para tanto, projetos de combate dirigem-se às formas de decolonização do poder, do saber e do ser, eurocentrados: os próprios passos para o esfacelamento desse sistema.

As protagonistas dos textos aqui citados já demonstram esse processo de decolonização quando fazem as suas identidades negras valorizadas e quando “rasgam o verbo” para criticar aquilo que as incomoda – o estupro, a violência, as opressões de raça e gênero. Rompendo os processos de exclusão e silenciamento, historicamente instituídos pela colonialidade, as personagens protagonistas das narrativas exemplificam um projeto decolonial ao apontarem um lado combativo dos preconceitos, valorizando sua origem e seus corpos negros.

Referências

ALVES, Miriam. **Mulher Mat(r)iz**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para Minha Mãe**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amerifricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352.

GROSGUÉL, Ramón; COSTA-BERNARDINO, Joaze. Decolonialidade e Perspectiva Negra. n. 1, v. 31, **Revista Sociedade e Estado**, Janeiro/Abril 2016.

GROSGUÉL, Ramón; COSTA-BERNARDINO, Joaze. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Tradução de Inês Martins Ferreira. **Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra**, n. 80, mar. 2008, p.115-147.

hooks, bell. **Killing Rage: ending racism**. USA: Penguin Books, 1995.

hooks, bell. **Understanding Patriarchy**. s/d, s/p. Disponível em: <https://imagineborders.org/pdf/zines/UnderstandingPatriarchy.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MILLET, Kate. **Sexual Politics**. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade de Poder, Eurocentrismo e América Latina**. Editora Clacso: Buenos Aires, 2005, p.117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 07 dez. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Novos Estudos Cebrap**, n. 79, São Paulo, nov. 2007, p. 71-94.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Davi Silistino de. **A subalternidade em Cloud Atlas, de David Mitchell**. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Ibilce), São José do Rio Preto, 2018.

TORRES-MALDONADO, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA-BERNARDINO, Joaze; TORRES-MALDONADO, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 27-53.

DECOLONIAL FEMINISM IN TERESA CÁRDENAS AND MIRIAM ALVES

Abstract

The American continent displays diversities when considering the economy, people's access to education, to health care among others. However, some inherited behaviors bring us closer, especially in view of Latin America. One of them is related to how women are treated. If Latin America has a large index of inequities and abuses against women, perhaps due to centuries of Spanish and Portuguese colonization, the index of inequality and violence greatly increases when we call into question black women's lives. This article reflects upon the decolonial feminism which is present in two black women's writers, one from Cuba and one from Brazil. Two narratives are analyzed: a diary – *Cartas para Minha Mãe* (2010), by Teresa Cárdenas, and a short story – “Cinco Cartas para Rael”, part of a collection of short stories entitled *Mulher Mat(r)iz* (2011), by Miriam Alves. The starting point of our reflections comes from the clash between oppressions of gender and race governed by patriarchy in order to reach an appeal against these oppressions observed in the main female characters of Cárdenas and Alves. In addition to reflecting on how these women represent themselves within that system, we will also analyze the sexist patriarchal characters, men and women, in both narratives in order to problematize the outbursts of the black female protagonists in relation to racism, sexism and colonialism. Showing disapproval of the privileges, the oppression and the discrimination of the patriarchal society, these characters show strength in a way that, through their writing, they free themselves from the everyday agonies.

Key-words

Decolonial feminism. Teresa Cárdenas. Miriam Alves. Patriarchy.

Recebido em: 21/12/2021

Aprovado em: 19/07/2022