

ENTREIACES



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 14 • Nº 1 • AGO.-DEC. (2023)

ISSN 1980-4571



NÚMERO DE TEMA LIVRE Reverberações da Literatura em diversos campos

Organizadores: Ana Carolina Pereira da Costa (UFC)

Antonio Euclides V P N Holanda (UFC/ Lyon 1 – INSPÉ)

Marina Maria Abreu Melo (UFC)

Universidade Federal do Ceará – UFC

Programa de Pós-Graduação em Letras

MEMBROS E COLABORADORES DA REVISTA ENRELACES**ORGANIZAÇÃO**

Ana Carolina Pereira da Costa – UFC

Antonio E V P N Holanda – UFC/ Lyon 1 - INSPÉ

Marina Maria Abreu Melo – UFC

EDITORES-CHEFES

Cristina Maria da Silva – UFC

Júlio Cezar Bastoni da Silva – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Mariana Peceguini Ruggieri (UFC)

Orlando Luiz de Araújo (UFC)

Yuri Brunello (UFC)

EQUIPE DE REVISORES DO NÚMERO

Aline Maria Freitas Bussons – UFC

Ana Carolina Pereira da Costa – UFC

Ana Larissa Mendes do Nascimento – UFC

Ana Virginia Bastos Montezuma – UFC

Diego dos Santos Rocha – UFC

Fernando de Abreu Barbosa – PUCPR

Gabriela Almeida Pinheiro – UFC

Káren Aparecida de Sousa Andrade – UFC

Márcia Maria Fonteles Vasconcelos – UFC

Marciana de Sousa Gonçalves – UFC

Marina Maria Abreu Melo – UFC

Mayra Leoneide de Moraes – UFC

Nicole Dourado de Moraes – UFC

Rochelle Sales Cruz – UFC

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

EQUIPE EDITORIAL

Alessandra Maria da Silva Oliveira

Aline Maria Freitas Bussons

Ana Carolina Pereira da Costa

Ana Larissa Mendes do Nascimento

Diego dos Santos Rocha

Edimara Pereira de Souza

Elvis Freire da Silva

Fernando de Abreu Barbosa

Glaudiney Moreira Mendonça Junior

Humberto Mesquita Cassiano

Isabela Cristina Carneiro Caldas

Káren Aparecida de Sousa Andrade

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

Márcia Maria Fonteles Vasconcelos

Marciana de Sousa Gonçalves

Mariana Matos Coriolano

Marina Maria Abreu Melo

Marina Silva Pereira Soares

Mayra Leoneide de Moraes

Moacir Marcos de Souza Filho

Nathaly de Oliveira Rufino

Nicole Dourado de Moraes

Priscila Lopes de Araújo

Ray Kenner Alcantara da Silva

Rochelle Sales Cruz

Thaís Pereira Gomes

William Frederico de Souza Rodrigues

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres (IFCE)
Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Antonio Augusto Nery (UFPR)
Benedito Antunes (UNESP)
Benigna Soares Lessa Neta (IFCE)
Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra (Unilab)
Carolina de Aquino Gomes (UFPI)
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)
Harlon Homem Lacerda Sousa (UESPI)
José Roberto de Andrade (IFBA)
Kall Lyws Barroso Sales (UFAL)
Leonildo Cerqueira Miranda (UFC)
Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)
Marco Berisso, Università di Genova (Italia)
Margarida Pontes Timbó (FLJ)
Maria Aparecida de Oliveira Silva (USP)
Maria Eleuda Carvalho (UFT)
Maria Elisalene Alves dos Santos (UVA)
Marília Angélica Braga do Nascimento (IFRN)
Miguel Leocádio Araújo Neto (UECE)
Nicolai Henrique Dianim Brion (IFCE)
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 (UFC/UFPI)
Tito Lívio Cruz Romão (UF

NOSSA CAPA

Allegoria della Poesia, definita Numine Afflatur, ovvero è ispirata da Dio - Raffaello

SUMÁRIO

Tradução de poemas de <i>The Awful Rowing Toward</i>	10
Guilherme Pereira Rodrigues Borges	
A função social da poesia e o Ensino de Literatura	18
Keissy Carvelli	
Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais	29
Érica Zíngano	
O espelho de príncipe pelo vulgacho: de Maquiavel para Lope de Vega	49
Karenina do Nascimento Rodrigues	
Teatro ligeiro e antropofagia textual: uma leitura de A Filha de Maria Angu, de Artur Azevedo	59
Suzane Morais da Veiga Silveira	
O contraste como estratégia narrativa nos minicontos da antologia Os cem menores contos brasileiros do século	78
Paulo Ricardo Moura da Silva	
Dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte em <i>El espectra</i>, de Horacio Quiroga, e <i>Cartas de mamá</i>, de Julio Cortázar	92
Leonardo Brandão de Oliveira Amaral	
“Lembras-te” de “Oitenta e oito”: Colonialidade do espaço e trânsitos espiralares em dois contos de autoria feminina	112
Vanessa Riambau Pinheiro	
Francis Willams Brito da Conceição	
O feminino como constelação em devir nas literaturas africanas: um olhar para um conto de Mia Couto	131
Karoline Cipriano dos Santos	
A literatura dos povos indígenas do Brasil e a sua luta contra a violência etnocêntrica	149
Hélio Perante	

REVERBERAÇÕES DA LITERATURA EM DIVERSOS CAMPOS

A imagem rafaelista de nossa abertura decerto evoca o *sopro divino* por trás da poética, bem como da produção artística; as reverberações do contato com a literatura chegam a nós sob diversas roupagens críticas. A presente edição da Revista Entrelaces é ambientada por uma rica miscelânea: são fios que interligam textos sobre poesia, conto, romance e teatro, aproximando-os através da criticidade empregada, ao passo que tais fios se enrolam nas suas particularidades e se afastam quando abordam temáticas para além do contexto brasileiro.

“Tradução de poemas de *The Awful Rowing Toward God* (1975), de Anne Sexton”, de Guilherme Pereira Borges, abre a presente edição, trazendo ao público a tradução de cinco poemas da referida obra, além de promover uma visibilidade para Sexton, contribuindo “para a circulação da obra dessa importante autora no Brasil.”

Keissy Carvelli, em “A função social da poesia e o Ensino de Literatura”, nos apresenta uma discussão a respeito do ensino de Literatura no Ensino Superior, articulando conhecimentos em torno da função social da poesia, propondo uma leitura metodológica focada no papel do professor “de mediar crítica e criativamente a relação entre o texto literário e o leitor.”

Em “Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais”, Érica Zíngano propõe uma leitura do romance contemporâneo “*Opisanie Świata*”, de Veronica Stigger, estabelecendo suas reflexões em torno das marcas coloniais e ritualistas do rosto “tisonado”, relacionando-o a outroras torturas públicas e punições europeias.

A leitura comparada de *Karenina* do Nascimento Rodrigues, em “O espelho de príncipe pelo vulgacho: de Maquiavel para Lope de Vega”, explora diferentes gêneros, a prosa didática e a comédia, investigando como os propósitos dos autores são semelhantes, isto é, a prevalência de instruções em prol da educação de um jovem príncipe.

O encontro teórico frente ao texto literário em “Teatro ligeiro e antropofagia textual: uma leitura de *A filha de Maria Angu*, de Artur Azevedo”, de Suzane Moraes da Veiga Silveira, apresenta-se pelo conceito de antropofagia textual, investigando a contribuição satírica do dramaturgo frente ao contexto brasileiro oitocentista.

Analisando a cena contemporânea, Paulo Ricardo Moura da Silva analisa o contraste como estratégia argumentativa utilizada em microcontos, compondo uma visão crítica sobre o fenômeno em “O contraste como estratégia narrativa nos minicontos da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*”.

O insólito e o fantástico são basilares em “Dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte em *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar”, no qual Leonardo Brandão de Oliveira Amaral analisa a representação da morte nas narrativas fantásticas.

A análise historiográfica de Francis Willams Brito da Conceição e Vanessa Riambau Pinheiro em “*Lembras-te*” de ‘Oitenta e oito’: Colonialidade do espaço e trânsitos espiralares em dois contos de autoria feminina” parte dos referidos contos para abordar, dentre outros apontamentos, a natureza

político-identitária dos referidos contextos. Sob um olhar aproximado, o artigo “O feminino como constelação em devir nas literaturas africanas: um olhar para um conto de Mia Couto”, de Karoline Cipriano, Guilherme Orestes e Silvana Mazzuquello, debruça-se na questão do feminino em paralelo às relações (violentas) da colonização.

Por último, fechamos nossa miscelânea com o ensaio “A literatura dos povos indígenas do Brasil e a sua luta contra a violência etnocêntrica”, no qual Hélio Parente estabelece questionamentos acerca da literatura indígena e a falta de reconhecimento editorial desta, apoiando-se em estudos decoloniais.

Esperamos que as variadas temáticas deste número livre fomentem, através da literatura, diálogos construtivos e estimulantes.

Ana Carolina Pereira da Costa

Tradução de poemas de *The Awful Rowing Toward God* (1975), de Anne Sexton, para o português do Brasil

Guilherme Pereira Rodrigues Borges

Universidade de Brasília (UNB)

Resumo

Este breve artigo apresenta a tradução para o português do Brasil de cinco poemas da obra *The Awful Rowing Toward God* (1975), de Anne Sexton (1928–1974), premiada autora norte-americana. Foram traduzidos os poemas *After Auschwitz*, *The Poet of Ignorance*, *The Play*, *Doctors* e *Not So. Not So*. Para traduzir os poemas de Sexton para o português, um dos aspectos mais observados foi a linguagem simples e direta através da qual a autora trata de assuntos complexos, criando imagens fortes e impactantes. Sexton não tem recebido muita atenção do mercado editorial brasileiro e esta é mais uma contribuição para a circulação da obra dessa importante autora no Brasil.

Palavras-chave

Estudos da Tradução. Tradução de poesia. Anne Sexton. Literatura norte-americana.

Introdução

Anne Sexton foi uma premiada poeta norte-americana nascida em Newton, Massachusetts, em 9 de novembro de 1928. A autora frequentou a Garland Junior College por um ano e trabalhou brevemente como modelo. Casou-se com Alfred Muller Sexton II aos 19 anos e, em 1953, deu à luz sua primeira filha. Logo depois, foi diagnosticada com depressão pós-parto, sofreu seu primeiro colapso mental e foi internada em Westwood Lodge, um hospital neuropsiquiátrico ao qual retornaria diversas vezes nos anos seguintes.

Em 1955, após o nascimento de sua segunda filha, Sexton sofreu outro colapso nervoso e foi hospitalizada novamente. Foi nessa ocasião que a autora conheceu o psiquiatra Martin Orne, que veio a tratá-la pelos próximos oito anos. Os testes diagnósticos realizados por Orne revelaram que Sexton era extremamente criativa, então, ele sugeriu que ela escrevesse sobre suas experiências para que pudesse ajudar outras pessoas que sofriam de problemas semelhantes.

Com o incentivo de Orne, Sexton começou a escrever literatura. Ao fim do tratamento de oito anos com o médico, a autora havia publicado dois livros de poesia: *To Bedlam and Part Way Back* (1960) e *All My Pretty Ones* (1962). Ambos foram indicados à premiação National Book Awards. Após, veio a coletânea *Live or Die* (1966) que recebeu o importante Prêmio Pulitzer de Poesia em 1967. Outras coletâneas foram publicadas nos anos seguintes: *Love Poems* (1969), *Transformations* (1971), *The Book of Folly* (1972) e *The Death Notebooks* (1974). Em 4 de outubro de 1974, aos 45 anos, já consolidada como uma poeta de sucesso, Sexton tirou a própria vida após uma longa batalha contra a depressão.

Anne Sexton, ao usar a escrita como ferramenta psicanalítica, oferece ao leitor uma visão íntima da angústia emocional que caracterizou toda a sua vida. Costuma-se associar a autora ao gênero de poesia confessional, que veio a ocupar um lugar de destaque no cânone literário estadunidense, juntamente a poetas como Sylvia Plath e Robert Lowell que compartilharam com seus leitores seus estados emocionais e suas experiências mais íntimas, da mesma forma que fariam no divã terapêutico.

A experiência de ser mulher também é uma questão central na obra de Sexton e a autora foi bastante criticada (principalmente por críticos homens) por incluir assuntos como menstruação, aborto e masturbação em suas obras. Em seus poemas, Sexton demonstra a busca por uma identidade além dos estereótipos e das expectativas sociais impostas sobre as mulheres nas décadas de 1960 e 1970.

The Awful Rowing Toward God (1975) é o oitavo livro de poemas de Sexton e um de seus trabalhos finais, tendo sido publicado postumamente. A obra foi motivada por um encontro com um padre que disse a ela que “Deus está na sua máquina de escrever”. Essa simples frase reafirmou a Sexton o papel da literatura como um possível meio de salvação e, na obra, a autora questiona profundamente o significado da natureza de Deus e da sua existência. A seguir, são apresentadas traduções de cinco poemas desse livro: *After Auschwitz*, *The Poet of Ignorance*, *The Play*, *Doctors* e *Not So. Not So*.

Para traduzir os poemas de Sexton para o português do Brasil, um dos aspectos mais observados foi a linguagem simples e direta através da qual a autora trata de assuntos complexos, criando imagens fortes e impactantes. Há uma condensação verbal nos textos, ou seja, a autora diz muito com poucas palavras, por exemplo, ao iniciar com um verso curto e pujante, “Fúria” (“*Anger*”), o poema “Depois de Auschwitz”. Nesse poema e nos seguintes, as escolhas foram feitas buscando o mínimo possível de acréscimos, sem que ocorra perda semântica.

Os poemas apresentados a seguir são acessíveis e sua linguagem traz vislumbres da vida doméstica: o preparo do café da manhã, o cozinhar do brócolis e o escovar dos dentes. Foi feito um esforço para que essas características fossem observadas nas traduções, evitando qualquer enobrecimento ou apagamento desse aspecto com o objetivo de reproduzir o tom discursivo nos textos traduzidos.

Infelizmente, a autora Anne Sexton não tem recebido muita atenção do mercado editorial brasileiro e são poucas as traduções publicadas de seus poemas. De acordo com dados do projeto “Poesia Traduzida no Brasil”¹, Sexton está presente em duas antologias poéticas: *Do jeito delas: vozes femininas de língua inglesa* (2008) e *Antologia da nova poesia norte-americana* (1992), ambas organizadas por Jorge Wanderley, mas ainda não há publicações de obras completas da autora. Em páginas pessoais na internet e no meio acadêmico, em periódicos diversos, as traduções de poemas de Sexton são numerosas e esta é mais uma contribuição para a circulação da obra dessa importante autora no Brasil.

DEPOIS DE AUSCHWITZ

Fúria,
 negra que nem um gancho,
 me domina.
 Todo dia,

AFTER AUSCHWITZ

Anger,
 as black as a hook,
 overtakes me.
 Each day,

¹ Disponível em: <<https://poesiatraduzida.com.br/>>, acesso em 02 de junho de 2022.

todo nazista
pegava, às 8:00h, um bebê
e o refogava para o café
na sua frigideira.

E a morte observa com um olhar casual
e limpa o sujo debaixo das unhas.

O homem é mau,
eu digo alto.
O homem é uma flor
que devia ser queimada,
eu digo alto.
O homem
é um pássaro enlameado,
eu digo alto.

E a morte observa com um olhar casual
e coça o ânus.

O homem com seus dedinhos rosas nos pés,
com seus dedos milagrosos nas mãos
não é um templo,
mas sim uma latrina,
eu digo alto.

Que o homem jamais levante sua xícara de chá.
Que o homem jamais escreva um livro.
Que o homem jamais calce seu sapato.
Que o homem jamais levante seus olhos,
numa noite suave de julho.
Jamais. Jamais. Jamais. Jamais. Jamais.
Eu digo essas coisas alto.

Rogo a Deus que não me ouça.

A POETA DA IGNORÂNCIA

Talvez a terra esteja flutuando,
não sei.
Talvez as estrelas sejam recortes de papel
feitos por alguma tesoura gigante,
não sei.
Talvez a lua seja uma lágrima congelada,
não sei.
Talvez Deus seja só uma voz grave
ouvida pelos surdos,
não sei.

Talvez eu não seja ninguém.

each Nazi
took, at 8: 00 A.M., a baby
and sauteed him for breakfast
in his frying pan.

And death looks on with a casual eye
and picks at the dirt under his fingernail.

Man is evil,
I say aloud.
Man is a flower
that should be burnt,
I say aloud.
Man
is a bird full of mud,
I say aloud.

And death looks on with a casual eye
and scratches his anus.

Man with his small pink toes,
with his miraculous fingers
is not a temple
but an outhouse,
I say aloud.

Let man never again raise his teacup.
Let man never again write a book.
Let man never again put on his shoe.
Let man never again raise his eyes,
on a soft July night.
Never. Never. Never. Never. Never.
I say those things aloud.

I beg the Lord not to hear.

THE POET OF IGNORANCE

Perhaps the earth is floating,
I do not know.
Perhaps the stars are little paper cutups
made by some giant scissors,
I do not know.
Perhaps the moon is a frozen tear,
I do not know.
Perhaps God is only a deep voice
heard by the deaf,
I do not know.

Perhaps I am no one.

É verdade que tenho um corpo
e não posso escapar dele.
Queria sair voando da minha cabeça,
mas isso está fora de cogitação.
Está escrito na tábula do destino
que estou presa aqui nessa forma humana.
É esse o caso.
Gostaria de chamar atenção ao meu problema.

Há um animal dentro de mim,
agarrado firme no meu coração,
um caranguejo gigante.
Os médicos de Boston
largaram de mão.
Tentaram bisturis,
agulhas, gases venenosos e tudo mais.
O caranguejo permanece.
É um peso enorme.
Tento esquecê-lo, cuidar da minha vida,
cozinhar o brócolis, abrir e fechar livros,
escovar os dentes e amarrar os sapatos.
Tentei rezar
Mas quando rezo o caranguejo agarra mais forte
e a dor aumenta.

Sonhei uma vez,
talvez tenha sido sonho,
que o caranguejo era minha ignorância de Deus.
Mas quem sou eu para crer em sonhos?

A PEÇA

Sou a única atriz.
É difícil para uma única mulher
encenar uma peça inteira.
A peça é minha vida,
meu ato solo.
Eu correndo atrás de ajuda
e nunca conseguindo.
(Os ajudantes não estão à vista,
ou seja, estão fora do palco.)
Tudo que faço no palco é correr,
correr para alcançar,
e nunca conseguir.

De repente, paro.
(Isso faz o enredo avançar um pouco.)
Faço discursos, centenas,
todos são orações, todos, solilóquios.
Digo coisas absurdas tipo:

True, I have a body
and I cannot escape from it.
I would like to fly out of my head,
but that is out of the question.
It is written on the tablet of destiny
that I am stuck here in this human form.
That being the case.
I would like to call attention to my problem.

There is an animal inside me,
clutching fast to my heart,
a huge crab.
The doctors of Boston
have thrown up their hands.
They have tried scalpels,
needles, poison gasses and the like.
The crab remains.
It is a great weight.
I try to forget it, go about my business,
cook the broccoli, open and shut books,
brush my teeth and tie my shoes.
I have tried prayer
but as I pray the crab grips harder
and the pain enlarges.

I had a dream once,
perhaps it was a dream,
that the crab was my ignorance of God.
But who am I to believe in dreams?

THE PLAY

I am the only actor.
It is difficult for one woman
to act out a whole play.
The play is my life,
my solo act.
My running after the hands
and never catching up.
(The hands are out of sight -
that is, offstage.)
All I am doing onstage is running,
running to keep up,
but never making it.

Suddenly I stop running.
(This moves the plot along a bit.)
I give speeches, hundreds,
all prayers, all soliloquies.
I say absurd things like:

ovos não devem brigar com pedras
ou deixe seu braço quebrado dentro da manga

ou estou reta em pé
mas minha sombra está torta.
E coisas do tipo.
Muitas vaias. Muitas vaias.

Apesar disso, prossigo às últimas falas:
Existir sem Deus é como ser uma cobra
que deseja engolir um elefante.

A cortina cai.
O público sai rapidamente.
Foi uma apresentação ruim.
Porque eu sou a única atriz
e há poucos humanos cujas vidas
rendem peças interessantes.
Você não concorda?

MÉDICOS

Trabalham com ervas
e penicilina.
Trabalham com gentileza
e o bisturi.
Retiram o câncer,
fecham uma incisão
e oram
pela pobreza da pele.
Não são Deuses,
mas gostariam de ser;
São só um humano
tentando consertar um humano.
Muitos humanos morrem.
Morrem que nem as macias,
e palpitantes amoras
em novembro.
Mas os médicos se lembram o tempo todo:
Primeiro, não causar mal.
Eles beijariam se curasse.
Não curaria.

Se os médicos curam,
logo o sol observa.
Se os médicos matam,
logo a terra esconde.
Os médicos deviam temer a arrogância
mais do que ataques cardíacos.
Se são muito orgulhosos,
e alguns são,

eggs must not quarrel with stones
or, keep your broken arm inside your sleeve

or, I am standing upright
but my shadow is crooked.
And such and such.
Many boos. Many boos.

Despite that I go on to the last lines:
To be without God is to be a snake
who wants to swallow an elephant.

The curtain falls.
The audience rushes out.
It was a bad performance.
That's because I'm the only actor
and there are few humans whose lives
will make an interesting play.
Don't you agree?

DOCTORS

They work with herbs
and penicillin.
They work with gentleness
and the scalpel.
They dig out the cancer,
close an incision
and say a prayer
to the poverty of the skin.
They are not Gods
though they would like to be;
they are only a human
trying to fix up a human.
Many humans die.
They die like the tender,
palpitating berries
in November.
But all along the doctors remember:
First do no harm.
They would kiss if it would heal.
It would not heal.

If the doctors cure
then the sun sees it.
If the doctors kill
then the earth hides it.
The doctors should fear arrogance
more than cardiac arrest.
If they are too proud,
and some are,

saem de casa a cavalo
mas Deus os retorna a pé.

then they leave home on horseback
but God returns them on foot.

ASSIM NÃO. ASSIM NÃO.

NOT SO. NOT SO.

Não consigo andar nem um centímetro
sem tentar andar até Deus.
Não consigo mover um dedo
sem tentar tocar Deus.
Talvez seja assim:
Ele está nos túmulos dos cavalos.
Ele está no enxame, no frenesi das abelhas,
Ele está no alfaiate que remenda meu terno.
Ele está em Boston, sustentado por arranha-céus.
Ele está no pássaro, aquele voador descarado.
Ele está no oleiro que transforma barro em beijo.

I cannot walk an inch
without trying to walk to God.
I cannot move a finger
without trying to touch God.
Perhaps it is this way:
He is in the graves of the horses.
He is in the swarm, the frenzy of the bees,
He is in the tailor mending my pantsuit.
He is in Boston, raised up by the skyscrapers.
He is in the bird, that shameless flyer.
He is in the potter who makes clay into a kiss.

O céu responde:
Assim não! Assim não!

Heaven replies:
Not so! Not so!

Eu digo assim e assim
e o céu esmaga as minhas palavras.

I say thus and thus
and heaven smashes my words.

Deus não está no assobio do rio?

Is not God in the hiss of the river?

Assim não! Assim não!

Not so! Not so!

Deus não está no formigueiro
pisando, agarrando, morrendo, nascendo?

Is not God in the ant heap,
stepping, clutching, dying, being born?

Assim não! Assim não!

Not so! Not so!

Onde, então?
Não consigo andar nem um centímetro.

Where then?
I cannot move an inch.

Olhe para o seu coração
que bate no ritmo de uma mariposa.
Deus não é indiferente à sua necessidade.
Você tem mil orações
mas Deus tem uma.

Look to your heart
that flutters in and out like a moth.
God is not indifferent to your need.
You have a thousand prayers
but God has one.

Referências

SEXTON, Anne. **The complete poems**. Nova York: Open Road Media, 2016.

**TRANSLATING ANNE SEXTON'S POEMS FROM *THE AWFUL ROWING
TOWARD GOD* (1975) INTO BRAZILIAN PORTUGUESE**

Abstract

This brief paper presents the translation into Brazilian Portuguese of five poems from *The Awful Rowing Toward God* (1975), by Anne Sexton (1928–1974). The poems *After Auschwitz*, *The Poet of Ignorance*, *The Play*, *Doctors* and *Not So. Not So.* were translated. When translating Sexton's poems into Portuguese, one of the most observed aspects was the simple and direct language through which the author deals with complex subjects, creating strong and impactful images. Sexton has not received much attention from the Brazilian publishing market and this is yet another contribution to the circulation of this important author's work in Brazil.

Keywords

Translation Studies. Poetry translation. Anne Sexton. American Literature.

Aprovado em 15/08/2022

A função social da poesia e o Ensino de Literatura

Keissy Carvelli²

Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho (Unesp)

Resumo

O presente artigo apresenta breves reflexões a respeito da função social da poesia relacionada ao Ensino de Literatura no contexto do Ensino Superior. Para uma organização metodológica, o artigo foi dividido em três momentos. No primeiro deles, foram extraídas chaves de raciocínio axiais tanto para a identificação de um problema fundamental quanto para a sugestão de soluções e sínteses possíveis. No segundo momento, as chaves de raciocínio se desdobram em dois conceitos, a função social da leitura & escritura e a função social da poesia, tendo como eixo norteador as investigações teóricas de Carlos Felipe Moisés (2020); Affonso Romano de Sant'Anna (1962; 1977); Antonio Candido (1995); João Cabral de Melo Neto (1994); René Wellek e Austin Warren (1955), entre outros. No terceiro momento, são indicados alguns caminhos possíveis para o Ensino de Literatura seguindo os preceitos apresentados. Com isso, concluiu-se ser pertinente a promoção de um método focado na perspectiva da função hermenêutica do professor que, para o método proposto, deve assumir a postura de um “leitor mais experiente” amalgamada a de um intelectual cuja função é a de mediar crítica e criativamente a relação entre o texto literário e o leitor.

Palavras-chave

Ensino de Literatura. Literatura Brasileira. Leitura poética.

² Doutoranda em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho (Unesp/Assis); Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (2013-2015); graduada em Jornalismo (2008-2011) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR.

Introdução

A afirmação, no título, da existência de uma função social da leitura e escritura desdobra-se em algumas questões pertinentes não para minimizar a amplitude do assunto, mas para focalizar alguns eixos desse amplo mecanismo a fim de tornar mais agudas a análise e a reflexão de todo o sistema que abrange o título. A primeira questão que parece fundamental é: sobre qual leitura se fala? Como se trata de uma reflexão ligada à grande área do “Ensino da Literatura”, a resposta à tal questão não poderia ser outra que não a de que se trata de uma “leitura literária”.

Desta questão, portanto, desdobra-se uma outra com a finalidade de reduzir ainda mais o campo de visão, como no método microscópico em que pequenas células são observadas para que se chegue à compreensão do todo. Se falamos de “leitura literária”, perguntamos também: qual leitura literária? Assim, numa aproximação com o objeto de pesquisa de doutorado em andamento, selecionamos, então, a “leitura de poesia” como campo de reflexão.

Resta, ainda, mais uma questão: onde e para quem a “leitura de poesia”? O público aqui definido, para que seja possível a sugestão de um método, é aquele recém-ingresso no curso de licenciatura em Letras e inserido nas disciplinas ligadas à grande área da Literatura Brasileira.

Respondidas as três questões, então, temos que o eixo dorsal do presente artigo tem como objetivo investigar o ensino de poesia como conteúdo componente do Ensino de Literatura no Ensino Superior, portanto, em cursos formadores tanto de professores da Educação Básica, quanto de pesquisadores e professores do Ensino Superior.

Alguns conceitos fundamentais

A partir das questões norteadoras sugeridas como chaves de raciocínio, levanta-se ainda outras duas questões: por que ler poesia e por que ensinar poesia? Isso nos leva diretamente a um questionamento gerador de um conceito: qual a função social da poesia?

Através da história da Estética, de modo geral, a função da poesia pode ser descrita como uma dialética cuja tese e antítese, via Horácio, é a da poesia como doce e útil (Wellek; Warren, 1955, p. 36). “Doce e útil”, nesse sentido, são objetivos que, como alertam os autores, não podem ser pensados separadamente. Neste caso da função da poesia, a concepção é a de que o prazer, o “doce”, e a instrução, o “útil”, são funções simultâneas de modo que “Quando

uma obra literária exerce com êxito a sua função, os dois factores referidos – prazer e utilidade – devem não só coexistir, mas fundir-se” (Wellek; Warren, 1955, p. 37).

Affonso Romano de Sant’Anna (1962) percorre também um caminho histórico para demonstrar de que modo a função da poesia se altera significativamente na sociedade moderna burguesa. Melhor: Sant’Anna indica que, nesta sociedade em que “a função faz o órgão”, ou seja, onde tudo parece necessitar de um carácter utilitário, a poesia apresenta-se como um objeto ausente de função específica.

João Cabral de Melo Neto, em “Da função moderna da poesia”, estabelece o movimento de uma poesia cuja atividade já foi “transitiva” e assume, na sociedade moderna, seu carácter “intransitivo”. Para Affonso Romano de Sant’Anna, apoiado nos estudos de Marx, a história das relações funcionais da poesia com a sociedade é dividida em duas etapas: antes e depois do capitalismo e da Revolução Industrial, “ou então, segundo a classificação de Sartre, antes e depois da criação de um novo público além do *real*, o *virtual*” (Sant’Anna, 1962, p. 16).

O que a história nos conta, de modo resumido, é que a poesia tem em seu percurso um carácter de prestígio, de modo que a figura do “poeta” era sempre requisitada e bem-vista pela sociedade na Antiguidade. No Renascimento, no Barroco e na Arcádia, nos lembra Sant’Anna, o poeta achou sua *função* porque ali existia uma utilidade da poesia. Historicamente, portanto, ora poesia serve para ensinar, para instruir e para educar, ora serve para reforçar ocasiões solenes, ora como meio para escrever e inscrever a história de um povo ou de uma nação (Sant’Anna, 1962). Um exemplo direto é o dos poemas épicos e de outros tantos, a partir do Renascimento, cuja função foi a de servirem como “monumentos nacionais” de afirmação de uma época e de uma nacionalidade. Na poesia brasileira, a observação desse dado é bastante nítida. Basta observarmos com certa cautela a função que os poetas árcades desempenharam em seu século, por exemplo, ou ainda a função da poesia romântica como fonte de afirmação de uma nação e uma nacionalidade, cuja figura do poeta no século romântico foi “essencial nos principais movimentos políticos e sociais” (Sant’Anna, 1962, p. 23).

É na transição do século XIX para o século XX que a poesia parece perder sua função central, sobretudo com a industrialização e com a ascensão da imprensa como uma porta-voz da sociedade. A instrução e utilidade, portanto, transforma-se na sociedade burguesa e a poesia perde sua função social “como elemento dinâmico de direcção, gravador de história e orientador de povos” (Sant’Anna, 1962, p. 25). No século XX, a figura do poeta não é só desmistificada como também substituída. O público não admira mais o poeta, mas os

cantores de rádio e os artistas de TV, indicando não só o declínio da função social do poeta na sociedade, como a ausência de função da poesia nesta mesma sociedade.

Se durante todo o século XX a poesia parece figurar como um elemento sem função definida na sociedade moderna e, por isso, exige um contínuo pensar sobre si mesma, é possível constatar um movimento fundamental operado no interior das discussões teóricas: o de uma função extremamente utilitarista da poesia – portanto de uma atividade transitiva – passando à constatação de sua atividade intransitiva, isto é, de uma função “inútil”. É neste sentido que a “inutilidade” parece figurar, sobretudo, como uma função social indispensável da poesia. Assim, em relação à sociedade burguesa, fica decretada a “inutilidade da poesia”, mas que “inutilidade” é essa?

A “inutilidade”, nesta concepção, não significa ser a poesia – e a leitura de poesia – uma função dispensável. Pelo contrário, significa a afirmação de um caráter indispensável na medida em que se posta na contramão da reificação do mundo burguês e industrializado. Para Sant’Anna (1962), não cabe mais, portanto, pensar numa “função específica da poesia”, porque a poesia não “tem uma função”, ela é, em si, uma função humana. É “in-útil”, para usar um termo do poeta Paulo Leminski (2012), justamente porque não se encaixa mais como um objeto “utilitarista” da sociedade, o que pode ser visto tanto como uma crise da função social da poesia quanto como uma crise da própria sociedade que expulsa (desde Platão) o poeta de sua República.

A síntese possível para esse movimento dialético de apogeu e crise da poesia como elemento fundamental da sociedade remonta à conclusão de que “poesia tem muitas funções possíveis. A sua função primordial e principal é a fidelidade à sua própria natureza” (Wellek; Warren, 1955, p. 46). Isso quer dizer que, ao constatar a ausência de uma função específica na sociedade burguesa, a poesia pode assumir uma espécie de função geral e fundamentalmente ligada à sua natureza: a função da in-utilidade indispensável.

Diante disso, a problemática envolvendo categorias, como *ensino*, *literatura*, *leitura e poesia* envolve também a figura do professor como aquele responsável por encarar o impasse e refletir sobre ele, o que abrange o problema de se repensar um possível método de ensino de leitura de poesia numa sociedade onde não só a poesia não tem mais uma função útil como também a leitura deixa de ocupar um lugar sólido. O próximo tópico busca investigar tal questão, apresentando algumas reflexões e alguns caminhos possíveis para tal impasse.

A possibilidade de um método: o professor como um “leitor mais experiente”

Explanada a problematização a respeito da função social da poesia e entendendo não haver uma função utilitária para ela na sociedade burguesa, resta-nos levantar duas questões: Para que o ensino de poesia na sala de aula? Isto é, qual a função social da leitura de poesia? E qual é o método possível para inserir este gênero tido como entre os mais difíceis no contexto formativo de futuros professores de letras? A propósito: o que pode ensinar a poesia?

Para Carlos Felipe Moisés (2019, p. 17), a poesia “ensina a ver como se víssemos pela primeira vez”. Quando se fala em “ensinar”, pelo menos na contemporaneidade, há uma série de princípios pedagógicos que parecem nos levar a pensar em coisas, como a reprodução de um padrão de conhecimento. Não é sobre esse ensino de que fala Moisés. Para ele, a poesia ensina a ver “nada específico”, ou seja, “A poesia, a bem dizer, não ensina a ver nada; ou então, o que daria no mesmo, ensina a ver tudo. O que a poesia ensina é *um modo de ver*. A coisa vista, ou por ver, ficará a cargo de quem lê” (Moisés, 2019, p. 18).

E o que isso pode significar? Por um lado, significa que o ensinar da poesia não indica a transmissão do conhecimento ou a transmissão, no caso da literatura, de uma leitura final e acabada. Mas, sobretudo, esse “ensinar” liga-se à concepção do desenvolvimento de habilidade e de competências que, no caso da leitura, estão ligadas à apreciação estética da linguagem poética. Quando Moisés fala que “a poesia ensina a ver como se víssemos pela primeira vez”, portanto, não se trata do ato concreto de ver algo jamais visto. Pelo contrário, “O excêntrico modo de ver, ensinado pela poesia, incita-nos a encarar o objeto (ou coisa ou ideia) sobejamente visto, como se nunca o tivéssemos visto antes” (Moisés, 2019, p. 23).

Assim,

Ver como se víssemos pela primeira vez só faz sentido para além ou aquém das práticas pedagógicas de rotina [...]. O modo de ver ensinado pela poesia pede a negação, ao menos provisória, do conhecimento enquanto resultado, a fim de privilegiar o próprio ato de conhecer, entendido como disponibilidade [...] (Moisés, 2019, p. 23).

Para que seja possível uma análise mais específica, podemos pensar que a poesia pode se configurar como um meio de ver, de experienciar, de experimentar, de tocar, de ouvir, de ler e de construir a própria língua-linguagem e suas formas estéticas. E é neste sentido que o texto poético assume sua função de “inutilidade indispensável”, ou seja, na medida em que se apresenta como uma experiência estética ao mesmo tempo em que se apresenta como um meio de encarar o conhecimento não como resultado, como um fim, mas como o indispensável gesto voltado ao próprio ato de conhecer, de entrar em contato com o desconhecido, com o fácil e o difícil das expressões, da língua, dos raciocínios. Vale sempre retomar a máxima de que é pela linguagem que o homem constitui a si e ao mundo. Neste

sentido, a literatura, em sala de aula, não deve e não pode negar a dimensão possível de sua oralidade, de sua leitura e escritura (Pennac, 1995).

Dessa maneira, respondida, então, a questão do porquê ensinar poesia, resta-nos, por fim, a apresentação de uma possibilidade de método de ensino de poesia em sala de aula.

Historicamente, como afirma Benedito Antunes (2015), o Ensino de Literatura (e a poesia está inserida nela) esteve e ainda parece estar centrado em dois métodos principais. Um deles é aquele cujo professor centra a fruição do texto no autor através da transposição de informações dessa natureza. Outro método é o centrado no texto, sendo o ensino voltado ao mapeamento das condições históricas e de produção de dada obra. Ora, ambos os métodos indicam uma só perspectiva: a de que o Ensino da Literatura, uma das últimas heranças humanistas nos currículos escolares, tem sido frequentemente usado como uma ferramenta utilitarista. Isto é, a Literatura é usada como meio para o ensino de História, de Sociologia, Antropologia, também para a inserção de debates contemporâneos tendo em vista os assuntos frequentes nas redações de vestibulares. Segundo Todorov (2009), a adoção mecânica das análises literárias de natureza histórica ou estética, portanto, minimiza, senão exclui, a função primeira da obra diante do leitor: a de torná-lo um conhecedor do ser humano, não meramente a de torná-lo um especialista em análise literária. Desse modo, essa guinada mecânica implica numa espécie de reificação da própria figura do leitor, procedimento que conduz à dissolução também da função fundamental da literatura.

O resultado é a supressão do contato lúdico entre o leitor, o mundo, o homem e a obra, o que minimiza a própria potencialidade da literatura que, com isso, passa a se aproximar muito mais de uma disciplina de Física, por exemplo, cuja finalidade está concentrada no aprendizado da evolução da ciência e de seus procedimentos, e passa a se distanciar do campo da História, cujo objetivo não é o de destrinchar os procedimentos historiográficos, mas a de refletir o próprio objeto (Todorov, 2009).

Nesse contexto de função extremamente utilitarista da Literatura, a poesia assume uma “inutilidade específica”, muito diferente daquela inutilidade indispensável cuja função é a de ser uma recusa à reificação do mundo e da própria obra de arte enquanto mercadoria. A poesia, no Ensino de Literatura, apresenta-se como dispensável, uma vez que sua recorrência nos vestibulares é bem menor do que a de romances, por exemplo, e sua matéria fundamental raras vezes contribui para o ensino dos conteúdos adjacentes.

Para que ler Mallarmé se ele não nos diz absolutamente nada sobre a história ou sobre sociologia? Sobre isso fala Leyla Perrone-Moisés (2000) ao constatar que, numa sala de aula de futuros professores de Letras, a “inutilidade” de uma poesia aparentemente confusa

de um Mallarmé e sem uma mensagem objetiva aparente causa não só risos como recusa de constatar ali uma função específica e fundamenta: a da inutilidade. Os próprios alunos parecem, segundo Perrone, buscar uma “utilidade” na poesia que leem. Para que ler João Cabral de Melo Neto se sua produção poética, em grande medida, não investiga outra coisa senão a própria natureza da poesia?

Assim, se a Literatura é entendida nas escolas como uma matéria complementar e extremamente utilitarista, a segue o mesmo princípio de servir como meio para informações de correntes estéticas ou de contextos históricos (em menor medida) e tem ainda lugar mais pálido se comparada a gêneros, como o romance, o conto e, até mesmo, a crônica. A consequência disso, como nos lembra Benedito Antunes (2015), é o esfacelamento da importância da linguagem literária, que atinge todos os níveis de leitura e gêneros.

Na contracorrente desse utilitarismo do Ensino da Literatura, parece fundamental recuperar também a função social da poesia na sociedade moderna como um modelo a ser aplicado ao Ensino. Isto é, se a poesia é essa “inutilidade indispensável” (Leminski, 2012) por se configurar como um gesto contra a reificação do mundo, por que não assumir também esse gesto como uma recusa ao utilitarismo do Ensino de Literatura?

Isto colocado, a perspectiva é a de que não resta saída à Literatura e aos professores de Literatura que não a adoção de um método centrado não mais no autor, tampouco no texto e na utilidade das informações históricas e sociais, mas, sobretudo, centrado no leitor e no contato direto deste leitor com a obra literária em si. O que parece pungente, neste momento, é questionar: mas como operacionalizar esse método?

A solução que parece possível é de um professor cuja postura seja tanto crítica quando criativa assumindo para si não a figura de um transmissor de uma leitura final da obra literária. Pelo contrário, o professor deve assumir para si a postura de um “leitor mais experiente” e, por isso, capaz de mediar o esquema de comunicação entre a obra e o receptor. Para Antunes (2015), esse gesto possibilita a criação de uma “comunidade hermenêutica” em sala de aula, cujo objetivo volta-se para a apreciação estética da obra em si e dos elementos que a regem, seja sua forma, seja sua linguagem. O importante, neste caso, é a construção de sentidos pelos leitores, considerando que cada leitor tem suas particularidades e suas leituras e que elas devem ser mediadas pelas possibilidades dadas pelo próprio texto literário.

Diante disso, surge, ainda, uma última questão: como pode o professor assumir tal postura de um “leitor mais experiente”? Ora, a única via que parece possível é a de um professor capaz de compreender que a leitura e o espírito crítico são as ferramentas essenciais de trabalho (Antunes, 2015). Isto quer dizer que cabe ao professor uma imersão completa nos

próprios objetos literários a fim de tornar-se definitivamente (e verdadeiramente) um leitor mais experiente, arguto e capaz de guiar, como um mestre e intelectual, seus alunos pelo caminho tortuoso e prazeroso da linguagem literária.

Quando se trata do texto poético, como é o caso aqui pensado, algumas ações iniciais parecem ser indispensáveis – e podem ser estendidas também para outros gêneros literários. A primeira ação volta-se para leituras frequentes em voz alta, gesto entendido por Pennac (2004) como um meio profícuo para a desmistificação tanto da língua quanto do texto literário. A segunda ação é a da leitura não direcionada, mas guiada por algumas chaves dadas pelo professor. A terceira ação é a da escritura como uma prática também fundamental da leitura. Para Affonso Romano de Sant’Anna, em *Por um novo conceito de Literatura Brasileira* (1977), a escrita criativa é indissociável de todo Ensino de Literatura que se pretende, principalmente porque insere o leitor no jogo literário de criação, fruição e crítica.

Aqui, pensamos ser este um método possível de ser aplicado para todo o Ensino de Literatura, embora seja preciso lembrar que cada público a ser ensinado exige uma adequação própria tanto do repertório quanto dos meios a serem utilizados. Ainda assim, parece viável a constituição dessa “comunidade hermenêutica” para o Ensino de Literatura, sobretudo para o Ensino de Poesia, um gênero tido como difícil pelos alunos justamente porque não se adequa à linguagem corrente das sociedades postas, mas antes cria pela e na linguagem uma natureza e um modo de organização próprio.

Conclusões

Apresentadas essas reflexões, algumas conclusões são possíveis. A primeira delas é a de que a função social da poesia tem se transformado ao longo do tempo de uma extrema utilidade para uma espécie de “inutilidade” quando tanto a industrialização quanto a ascensão de outros bens culturais, como o rádio, a TV e a Internet, parecem atestar a dispensável tarefa exercida durante muito tempo pela poesia – seja na transmissão de conhecimentos seja na afirmação de uma nacionalidade. Com isso, altera-se não só a utilidade propriamente dita deste gênero específico, mas, sobretudo, a função social da Literatura no âmbito de seu Ensino.

Se historicamente os métodos de Ensino de Literatura estiveram focados ora no autor, ora nas informações complementares à obra em questão, parece fundamental retomar as discussões sobre os métodos possíveis diante de um contexto educacional tão problemático quanto desafiador, sobretudo, quando se constata que, neste crescente desprestígio do Ensino

da Literatura, a poesia tem sido o gênero que enfrenta ainda mais problemas já que, em suma, não contribui “utilitariamente” para a difusão ampla de conhecimentos fora de seu próprio campo.

Constatada essa espécie de crise geral – seja da função social da poesia, seja da função social do próprio ensino em seu caráter humanista –, parece profícua a difusão de reflexões sobre a possibilidade de adoção de um método hermenêutico de Ensino da Literatura. Neste sentido, a compreensão de Antonio Candido a respeito de ser o texto literário “uma espécie de fórmula” cujos significados são “complexos e oscilantes” (Candido, 1995, p. 5) é fundamental para o método que se pretende, sobretudo quando afirma a necessidade de o professor assumir o trabalho árduo de “Ler infatigavelmente o texto analisado”, o que Candido chama de “a regra de ouro do analista”. Isto porque “A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível nesse ofício” (Candido, 1995, p. 6).

Portanto, quando o ofício é o de ser um professor que assume a postura de um “leitor mais experiente”, mostra-se fundamental levar esta acepção com seriedade no tocante à leitura não só das obras, mas também da matéria teórica sobre a própria Literatura.

Referências

ANTUNES, Benedito. O Ensino de Literatura hoje. **Fronteira Z, Revista digital do programa de Estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária**, São Paulo, n.14, p. 3-17, jul., 2015.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 85-87.

LEMINSKI, Paulo. Variações para silêncio e iluminação. In: LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 19-25.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994. p. 767-770.

MOISÉS, Caio Felipe. **Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Unesp, 2019.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O desemprego do poeta**. Belo Horizonte: Estante Universitária, 1962.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Por um novo conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução e introdução Caio Meira. Rio de Janeiro: DEIFEL, 2009.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955.

THE SOCIAL FUNCTION OF POETRY AND LITERATURE TEACHING

Abstract

This paper presents brief reflection about social function of poetry relating to Literatura teaching in college education context. This paper comprises three sections. In first section, are discussed some axial thoughts keys to identify a basic problem and to suggest possible solutions. In second section, the axial thoughts unfold in two concepts, the social function of reading & writing and the poetry social function, are guided by researches of Carlos Felipe Moisés (2020); Affonso Romano de Sant'Anna (1962; 1977); Antonio Candido (1995); João Cabral de Melo Neto (1994); René Wellek e Austin Warren (1955), among others. In third section, are suggested some possible ways to Literature teaching following the listed precepts. Therefore, it was concluded that is relevant to promote a method focused on perspective of professor hermeneutic function who, to the proposed method, should to adopt the position of a “most experienced professor” which must assume an intellectual position whose function is mediate critically and creatively the connection between the literary text and reader.

Keywords

Literature teaching. Brazilian Literature. Poetry reading.

Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais sobre a “festa de Netuno”, em *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger

Érica Zingano ³

Resumo

No *Calibã e a bruxa*, Silvia Federici mobilizou esses dois personagens da peça *A tempestade*, de Shakespeare, de 1610-11, por estar interessada nas relações entre a “Caça às bruxas” e a descoberta do Novo Mundo. Então, também pensando em questões coloniais, sobretudo a partir do imaginário náutico que essa peça movimenta, com o piche e o alcatrão, me aproximo da “festa de Netuno”, que transcorre a bordo de um navio, na passagem pela linha do Equador, no meio do romance contemporâneo brasileiro *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger. E a partir da mobilização desses textos, procuro levantar algumas reflexões iniciais sobre rostos que foram pintados de preto, com graxa e breu, durante essa festa. Como essa festa se tratava do “Rito de passagem da linha do Equador”, apresento a leitura que o historiador Jaime Rodrigues fez de relatos desse ritual, com o método morfológico de Ginzburg, que estudou a “Caça às bruxas”. Assim, busco discutir, numa perspectiva crítica, o rosto “tismado”, já que o piche e o alcatrão, *i.e.*, o breu, eram usados na Europa, pelo menos desde o século XII, como elemento de punição e tortura pública. E penso nesses indícios textuais como histórias do breu e do que denomino breu\$il, significantes que estou pesquisando e coletando, relacionando ao racismo no Brasil, em uma pesquisa de doutorado em elaboração.

Palavras-chave

Literatura brasileira contemporânea. Colonialismo. Breu. Breu\$il. Racismo.

³ Doutoranda em Letras pelo PPGLetras - UFC. E-mail: ericazingano@gmail.com.

A professora e pesquisadora italiana Silvia Federici, ao procurar entender a sua própria história na História que atravessa as raízes da exploração social e econômica das mulheres no século XX, através da sua militância no “Wages for Housework Movement” [Movimento por um salário para o trabalho doméstico], percebeu que Karl Marx, n'*O Capital*, não considerava o papel desempenhado pelas mulheres. Então, no livro *Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de 2004, publicado no Brasil em 2017, ela se propôs a repensar o surgimento do capitalismo, observando como o fenômeno que ficou conhecido como “Caça às bruxas”, um movimento de perseguição religiosa, política e social, que dizimou centenas de milhares de mulheres no início da Era Moderna na Europa, na “transição” do feudalismo, se associava a esse surgimento.

De acordo com Federici, o sistema capitalista se constituiu, desde o seu início, ainda no período medieval com os cercamentos das terras comunais, como um regime patriarcal e opressor, que tentava destruir os saberes ancestrais das mulheres e destituir o seu poder nas comunidades, em prol de operar um controle social sobre seus corpos, instrumentalizando-os para a função reprodutiva. Como se os corpos das mulheres fossem uma máquina de fabricação de novos trabalhadores, gerando mais mão de obra e força de trabalho para a engrenagem do capitalismo, que, mesmo nos seus primórdios, já tinha em vista a acumulação primitiva do capital. E não só na Europa, mas também na descoberta do Novo Mundo, na época da colonização.

Ainda que Federici tenha argumentado, na introdução do seu livro, que “uma análise muito mais ampla seria necessária para entender totalmente como a caça às bruxas foi usada como um instrumento de colonização, bem como quais foram as resistências encontradas nessa perseguição” (2017, p. 13), ela deixou indícios, no último capítulo, de como isso se deu:

Quando Cristóvão Colombo navegou em direção às “Índias”, a caça às bruxas ainda não constituía um fenômeno de massa na Europa. No entanto, usar as acusações de adoração ao demônio como arma para atacar inimigos políticos e vilipendiar populações inteiras – muçulmanos e judeus, por exemplo – já era uma prática comum entre as elites europeias. Mais do que isso, como escreve Seymour Philips, uma “sociedade persecutória” foi se desenvolvendo na Europa medieval, alimentada pelo militarismo e pela intolerância cristã, que olhava o “Outro” principalmente como objeto de agressão (Philips, 1994). Dessa forma, não surpreende que “canibal”, “infiel”, “bárbaro”, “raças monstruosas” e “adorador do diabo” fossem modelos etnográficos com os quais os europeus “adentraram a nova era de expansão (*ibidem*, p. 62), proporcionando o filtro com que missionários e conquistadores interpretaram as culturas, as religiões e os costumes sexuais da população que encontraram. Outras marcas culturais também contribuíram para a invenção dos “índios”. (FEDERICI, 2017, p. 383).

Desse trecho, gostaria de chamar a atenção para o que Federici mencionou, junto com Seymour Philips, sobre um contexto europeu medieval, que era o de uma “sociedade persecutória”, que criava modelos etnográficos pejorativos a partir de diferentes estereótipos, dentre os quais o canibal, inventando o “Outro”, como uma categoria marginalizada. Assim, interessada em pensar como se dava essa relação entre a Europa e o Novo Mundo, Federici mobilizou as figuras do Calibã e da bruxa Sycorax, personagens extremamente próximos da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, para pensar a partir deles, sobre essas questões, já que essas questões os atravessavam. Essa peça foi publicada em 1610-11 e foi considerada a sua última, antes das colaborações com John Fletcher, embora inicie o primeiro volume de suas obras, na edição de John Heminge e Henry Condell, de 1623.

Há mais de trinta anos que Caliban fazia parte das pesquisas de Federici, evidenciando o seu interesse em pensar o colonialismo, e, nesse seu trabalho mais atual, valendo-se dessa relação de proximidade que já existia entre o Caliban e a bruxa na peça, porque eles são mãe e filho; Federici mobilizou ambos para olhar, através das histórias deles, a História do que estava acontecendo na Europa e na América, como Histórias simultâneas, histórias de uma mesma linhagem. E ela se propôs, então, a contar uma outra História, a partir de uma perspectiva feminista, associando a bruxa do Velho Mundo ao estereótipo do “canibal” do Novo Mundo, mas também interessada em observar como essa bruxa reapareceu na América.

Caliban, que também pode ser lido como um anagrama de canibal, é “um escravo selvagem e disforme” (SHAKESPEARE, 2014, p. 21), chamado muitas vezes de monstro ao longo da peça. Ele foi “gerado pelo próprio diabo” (*Ibidem*, p. 61), como disse Próspero, porque é filho da bruxa Sycorax, que nasceu em Argel e “foi trazida para cá [para a ilha] grávida/ e aqui abandonada pelos marinheiros” (*Ibidem*, p. 55). Mas Sycorax nem chega a aparecer na lista de personagens e só é referida muito brevemente, no momento em que Próspero conversa com Ariel. E antes de Caliban ou a bruxa Sycorax falarem, de chegarem a falar, de poderem falar por si mesmos – e, no caso de Sycorax, ela nem fala! –, eles são falados. Muito mal-falados, nessa fala que inventa um Outro, esteriotipado.

A peça *A Tempestade* se desenrola a partir de um enredo que apresenta uma disputa entre irmãos, em torno de questões de propriedade, mas também atravessa questões mágicas, sobrenaturais: Próspero, Duque de Milão, bastante envolvido com magia, não percebe o que está acontecendo e sofre um golpe do seu irmão, Antônio, que foi ajudado por Alonso, Duque de Nápoles. Ao perder seu Ducado, Próspero foi colocado num barco à deriva, com sua filha pequena, Miranda, e chegou numa ilha deserta, onde a história da peça se passa e onde Caliban já vivia, junto com Ariel, que havia sido escravizado por Sycorax, passando a ser escravizado por Próspero... Outras coisas vão acontecendo na ilha, que não tem uma localização precisa, podendo ser pensada como uma alegoria do período colonial, pondo em cena e expondo uma série de questões e conflitos ligados a figuras que se

contrapunham ao poder, além de personagens do mundo náutico, como o capitão de um navio, o contramestre e marinheiros, que, na apresentação da peça, não chegam nem a ter seus nomes na lista de personagens, mas pelo menos constam lá, como funções! Stephano, “um despenseiro bêbado” (SHAKESPEARE, 2014, p. 21), é o único dessa categoria de trabalhadores que tem seu nome referido na lista.

Escrita pouco mais de cem anos depois que a América tinha sido “descoberta”, essa peça de Shakespeare nos permite acessar, hoje, o imaginário daquele período, também em diálogo com referências importantes daquela época, como Michel de Montaigne e seu ensaio “Dos Canibais”, ou mesmo as “mascaradas”, um gênero teatral que aparece referido na cena com as deusas Íris, Ceres e Juno, na forma de espíritos (SHAKESPEARE, 2014, p. 154-179), por mais que seja uma mera alusão a esse gênero do que uma mascarada propriamente dita. Na verdade, “alguns críticos sugerem que a mascarada em **A Tempestade** foi uma adição posterior ao texto para a apresentação da peça em *Banqueting House* por ocasião do casamento da filha de James I, devido à benção nupcial que envolve” (RAFAELLI in SHAKESPEARE, 2014, p. 17), ainda que não haja nada conclusivo sobre isso. E é numa “canção desprezível”, de fundo amoroso/jocoso, cantada por Stephano, mas que era um “consolo” para ele, como ele mesmo disse, que detalhes do imaginário náutico desponta, nos apresentando o mundo dos marinheiros, indissociável do piche e do alcatrão: “O capitão, o grumete, o contramestre e eu,/ O artilheiro e também o seu parceiro,/ Amávamos Moll, Meg, Marian e Margeu,/ Mas para Kate não havia companheiro,/ Pois ela fremia com sua língua ferina:/ Marinheiros, 'vão se enforcar na latrina!.'” (SHAKESPEARE, 2014, p. 113), já que ela “[n]ão apreciava nem piche, nem alcatrão,/ Já um alfaiate podia lhe meter a mão”⁴ (*Ibidem*).

Ora, tanto o piche quanto o alcatrão são termos sinônimos e podem ser usados de forma intercambiável, diferindo apenas na origem e no aspecto: o piche, se produzido a partir do petróleo, é chamado de betume ou asfalto, mas, se vier de uma origem vegetal, é uma resina, como a de colofônia, e tem um aspecto mais sólido; enquanto o alcatrão, que é considerado mais líquido, deriva da produção de carvão, alcatrão de carvão, ou de plantas, alcatrão de pinheiro. Ambos eram utilizados

⁴“She loved not the savour of tar nor of pitch,/ Yet a tailor might scratch her where'er she dit itch” (*Ibidem*, p. 112). É interessante perceber que esses significantes do imaginário náutico, piche e alcatrão, que estavam presentes na canção da versão original de Shakespeare, como acabamos de ver, não aparecem na adaptação de Aimé Césaire *Une Tempête* (CÉSAIRE, 1980, p. 58), nem na Tradução-Exu feita por Capilé e Gontijo, *Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu* (CAPILÉ; GONTIJO, 2022, p. 109-110), já que essa canção foi substituída por outra. Infelizmente, não há espaço neste artigo para me demorar, como eu gostaria, nessas modificações da peça original, que podem ser pensadas como atualizações, mas pretendo fazê-lo em algum momento mais oportuno, porque elas são importantes para pensar como essas releituras nos oferecem novas formas de olhar para questões coloniais, que a peça original apresenta, sobretudo a partir de elementos do imaginário náutico, que me interessam para pensar em histórias do breu e do breu\$il, que procuro relacionar ao racismo no Brasil. No entanto, por mais que o piche não tenha sido usado na versão de Césaire, ele ainda pode ser encontrado na Tradução-Exu, em uma outra parte da peça, “que o céu agora parece soltar piche” (*Ibidem*, pg. 33), e, nessa passagem específica, a tradução se aproxima mais do texto de Shakespeare do que do de Césaire, “The sky, it seems, would pour down stinking pitch,” (SHAKESPEARE, 2014, p. 30), traduzida como “Parece que o céu derramaria um piche fétido” (*Ibidem*, p. 31), não sendo incorporada na adaptação de Césaire (CÉSAIRE, 1980, p. 19).

nos navios de madeira, durante a Era da Vela, um período que durou de meados do século XVI a meados do século XIX, já que, tradicionalmente, o piche, um material muito pegajoso, era usado para calafetar as costuras das embarcações à vela. E como as cordas e cabos dessas embarcações eram feitas de cânhamo, se passava alcatrão para que não apodrecessem, evitando a umidade. Os marinheiros também usavam alcatrão em suas roupas, para que fossem impermeabilizadas, além de colocar alcatrão em seus cabelos, para evitar que ficassem presos nos equipamentos.⁵

Quando alguém morria embarcado, “enormes quantidades de alcatrão eram jogadas numa ‘sepultura enorme, bastante larga e suficientemente grande’, onde se tornavam ‘carne para os peixes do mar’”,⁶ e “alguém oferecia algumas palavras em memória do seu **irmão alcatrão** [grifo meu] que morreu”,⁷ como se os trabalhadores do mar fizessem parte de alguma confraria/fraternidade do alcatrão. Os marinheiros também eram chamados de “Jack Tar” [João Alcatrão], um apelido que não tinha um sentido pejorativo e que era usado para se referir a qualquer marinheiro da Inglaterra, da Marinha Mercante ou da Marinha Real, especialmente durante o Império Britânico. E depois, na Primeira Guerra Mundial, o termo foi usado como apelido dos membros da Marinha dos EUA.⁸

Assim, sem perder de vista o piche e o alcatrão, elementos indissociáveis do imaginário náutico, que aparecem mencionados na peça de Shakespeare, gostaria de me aproximar agora do romance contemporâneo brasileiro *Opisanie Świata* (STIGGER, 2013), da escritora gaúcha Veronica Stigger. Esse livro foi escrito em português, mas traz várias palavras e/ou expressões em outras línguas, como o próprio título, que está em polonês e que foi copiado de uma obra do artista

⁵ Apesar de essas informações serem desprovidas de valor científico, porque foram escritas a partir de fontes não necessariamente seguras, ao consultar diferentes *sites* da *internet* e traduzir verbetes de dicionários estrangeiros e da Wikipédia, escritos em inglês e francês, comparando-os com versões em português, elas fazem parte das informações que circulam hoje em dia sobre esses materiais na maior rede de conexões globais e elas foram mantidas aqui, neste artigo, justamente por entender que elas participam das dinâmicas discursivas do mundo contemporâneo, de como se dá a veiculação desse tipo de informação mais histórica, numa atualização tecnológica dos meios de comunicação. Se, como sabemos, não há uma versão única da História, por que também não friccionar e tencionar os espaços de veiculação de informação de textos acadêmicos, entendendo que os textos têm muitas camadas e uma pesquisa passa por várias fases e estágios, inclusive, por pesquisas feitas na *internet*, num momento inicial? Meu intuito não é produzir uma “verdade histórica” sobre esses materiais, mas, sim, num primeiro momento, apresentar diferentes informações que encontrei sobre eles na *internet*, nos dando uma ideia geral de como eles são mencionados atualmente. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_\(resin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(resin))>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tar>>; <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix_\(mati%C3%A8re\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix_(mati%C3%A8re))>; <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Goudron>>; <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_\(betume\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_(betume))>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pitch>>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tar>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poix/62101>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/goudron/37587>>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Shipbuilding>>; <<https://www.britannica.com/technology/naval-stores>>; <https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_Sail>. Acesso em: 08/10/2023.

⁶ “many thousands of tars were thrown into a 'grave many times wide and big enough,' where they became ‘meat for the fishes of the sea.’” (REDIKER, 1987, p. 195).

⁷ “Someone offered a few words in memory of his departed brother tar” (REDIKER, 1987, p. 196).

⁸ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Tar>. Acesso em: 08/10/2023.

conceitual polonês Roman Opalka, podendo ser traduzido como “Descrição do mundo”. Tanto esse artista polaco quanto o escritor modernista brasileiro Raul Bopp foram transformados em personagens por Veronica e participam da sua narrativa, que se passa no século XX, no final da década de 30, vésperas da 2ª Grande Guerra. Mas é praticamente apenas no final do livro, quando Opalka chega ao Brasil, já que a história do livro narra a viagem de volta de Opalka ao Brasil, é que se entende que a narrativa está em 1º de setembro de 1939, data em que a Segunda Guerra foi deflagrada, pois foi dito que a Polônia havia sido tomada (STIGGER, 2013, p. 127). Antes disso, apenas alguns indícios temporais situavam vagamente a narrativa, sugerindo-nos um clima de tensão crescente que assolava o continente Europeu, naquela época.

Com esse livro, Veronica nos faz voltar no tempo quase cem anos, remexendo numa série de questões ligadas à fundação do Brasil e seus mitos de origem, que, por sua vez, também foram remexidos no modernismo brasileiro, nos convidando a rever, então, tanto esse modernismo quanto seus próprios mitos, bem como a modernidade, de um modo mais global, com nossos olhos contemporâneos de agora. Na verdade, é como se fôssemos estrábicos, e cada olho apontasse para uma direção específica, podendo acessar uma camada temporal diferente; ou talvez como se fôssemos médiuns clarividentes, dotados de uma faculdade parapsíquica conhecida como dupla vista, que permite cada olho acessar, ao mesmo tempo, dois espaços de tempo diferentes.

Bem no meio desse livro, a bordo de um navio, que está se preparando para cruzar a linha do Equador, vai começar a acontecer uma festa que, na verdade, parece uma peça: é a assim chamada “festa de Netuno” (STIGGER, 2013, p. 98-114), que visa celebrar essa passagem pela linha. E da mesma forma que nossa vista foi duplicada, pelo mecanismo estrutural do livro, nessa festa, a narrativa também se duplica, por meio do *mise en abyme*. O principal objetivo dessa festa era realizar o batismo dos neófitos, mas ele só seria feito depois que uma sequência de provas fosse superada (STIGGER, 2013, p. 105-111), como foi dito pelo narrador.

Mas, na verdade, essas provas eram tão absurdas, que não se entende muito bem qual o sentido delas, nem a sua relação com o batismo em si, porque elas mais pareciam uma grande sequência de crueldades ou um show de horrores, tamanha a violência empregada, que só aumentava de uma prova para outra, num crescendo, fazendo os espectadores vibrarem e entrarem em êxtase, mas ultrapassando o limite do suportável. A violência dessas provas só acabava sendo tolerada, se é que se pode dizer isso, porque tudo não passava de uma brincadeira, só que uma brincadeira levada muito a sério, “quem não sabe brincar, que não venha para o convés, resmungou [o comandante] baixinho” (STIGGER, 2013, p. 109). Quer dizer, alguns participantes ofereciam resistência a essa violência, como Bopp, que participava da festa, mas do lado de fora da peça, apenas como espectador, e seus ânimos foram apaziguados pelo comandante do navio, no papel principal de Netuno, que controlava tudo com sua soberania, operando numa lógica do show *must go on*.

A primeira prova (STIGGER, 2013, p. 106-107) era absolutamente desconcertante e me causou um estranhamento enorme, uma espécie de aversão, porque consistia em pintar os rostos dos neófitos de preto, com uma “massamorda escura” (STIGGER, 2013, p. 105), uma mistura feita de graxa e breu, que feria seus rostos. Eu não gostaria de imediatamente lançar uma interpretação sobre esses rostos pintados de preto e o gesto de pintá-los assim, numa “festa de Netuno”, quase como uma reação instantânea à aversão experimentada. Eu preferiria, num primeiro momento, apenas levantar hipóteses, elaborando algumas reflexões iniciais sobre esses rostos pintados de preto, já que eles evocam muita memória e questões ligadas ao racismo.

A princípio, é difícil entender qual o sentido, no contexto específico dessa “festa de Netuno” e do batismo da Linha do Equador, de se pintar esses rostos de preto, mas acredito que, de uma maneira mais geral, essa primeira prova nos lembre das máscaras *blackface* e, por isso, a cena como um todo gere tanto desconforto e mal-estar. Ayanna Thompson, profa. universitária americana, especialista em drama renascentista e questões raciais na performance, após se deparar com várias crianças brancas, representando personalidades históricas negras, caracterizadas com máscaras *blackface*, “several little white children in full-on blackface makeup” (THOMPSON, 2021, p. 1), na escola onde seu filho estudava, em 2011-2012, resolveu escrever um livro sobre *blackface*. Segundo ela: “On the most basic level, blackface is the application of any prosthetic—makeup, soot, burnt cork, mineral, masks, etc.—to imitate the complexion of another race.” (*Ibidem*, p. 19). Essas máscaras eram utilizadas no século XIX e no início do século XX, nos teatros nos Estados Unidos, nos shows de menestréis, por atores não-negros que tinham que pintar o rosto com carvão de cortiça, ou qualquer outro material, como ela se referiu, para representar personagens afro-americanos de forma caricatural, exagerada, estereotipada. Mas essas máscaras também foram utilizadas no Brasil:

Quando se observa a literatura dramática brasileira, chama a atenção o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens. Quase sempre suas falas oscilam apenas do “Sim senhor” a um gentil “Pois não”. E quando os personagens negros se revestem de uma importância maior na trama, são muitos os exemplos no teatro brasileiro, de companhias que recorreram a atores brancos pintados de preto, normalmente sob a alegação de falta de atores negros. Sem que se indagasse o porquê de poucos negros terem oportunidade de se dedicar ao teatro, seja como atores ou autores de textos onde os personagens negros ocupem um lugar menos periférico em cena. Ou o motivo de se preferir pintar algum ator branco de preto e escolher dentre os atores negros disponíveis. (SÜSSEKIND, 1982, p. 15).

Depois dessas máscaras, outra memória que me veio sobre esse gesto de pintar o rosto de alguém de maneira forçada, o que não necessariamente era o caso com as máscaras *blackfaces*, foram os trotes universitários, que são como rituais de passagem em que calouros são submetidos a uma série de testes e desafios, no qual a violência também é disfarçada com brincadeiras que parecem inocentes, mas envolvem humilhações, zombarias e pilhérias, e muitas vezes podem ter desdobramentos muito piores, como estupros ou até mesmo mortes.

Além disso, eu também me lembrei de um episódio da minha infância, de *bullying* escolar, relacionando a um óleo de cozinha de fabricação cearense, o “Óleo Pajeú”, que evocava questões racistas, mas, naquele tempo, nos anos oitenta, episódios de violência física ou psicológica, intencionais e repetitivos, ainda não eram considerados *bullying*, perante a lei. Ainda não havia uma lei que tipificasse essa prática como crime, nem uma cultura e/ou vivência coletiva que recriminasse e impedisse esse tipo de prática social de ocorrer.

A série de rostos pintados de preto no livro de Veronica também me trouxe à memória um filme brasileiro dos anos setenta, bastante experimental, “*Bang bang*”, do diretor italiano Andrea Tonacci, de 1970-71, porque, num determinado momento do filme, três personagens homens, que estão sempre de óculos escuros, representando uma família de bandidos, com a mãe (um travesti, vestido de mulher), acompanhada do marido (um bacana) e do filho (um cego), aparecem com seus rostos e partes dos seus corpos borrados de preto, poucos minutos depois de uma longa cena, em que o ator Paulo César Pereio estava usando uma máscara de macaco, do filme americano “*Planet of the Apes*” [Planeta dos Macacos], de 1968, de Franklin J. Schaffner. *A priori*, esse filme de Tonacci não tem nada a ver com a “festa de Netuno” de Veronica, já que ele nem aparece citado no “DEVERES” (STIGGER, 2013, p. 152-154), espécie de paratexto do livro, onde Veronica fez uma espécie de lista de referências, que foram importantes para ela, para a escrita do livro. Mas havia outros elementos da narrativa, que apareciam ao longo do livro, que me fizeram pensar nesse filme mais de uma vez, como a dança da Priscila no trem (STIGGER, 2013, p. 47-57) ou a alusão ao chimpanzé, no final do livro (STIGGER, 2013, p. 139-143), já que, no filme, também há um momento ímpar de uma dança espanhola e Pereio, com essa máscara de macaco, referida há pouco.

É difícil explicar esse tipo de sensação que acontece durante alguma leitura, porque são coisas muito sutis e subjetivas que se passam quando estamos lendo um livro, coisas muito misteriosas, intuitivas, que nos fazem pensar em outras referências artísticas, que simplesmente surgem, à revelia da nossa vontade, perspectivando também nossas próprias experiências pessoais, nesse trabalho profundo que a leitura promove com a memória. Por isso, em larga medida, ler é também prestar atenção no que acontece com a gente, no corpo da gente, enquanto estamos lendo, porque têm muitas coisas que acontecem durante uma leitura. Muitas projeções. E, além de a leitura mexer com camadas muito subterrâneas da gente, com nossos inconscientes, ela também lida com muitos sedimentos guardados da cultura, com coisas muito arcaicas, já que a leitura é uma atividade tão potente que é capaz de movimentar o imaginário da cultura de uma determinada sociedade, e de várias épocas de uma determinada sociedade, ao mesmo tempo.

Mas será que esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica Stigger, narrando uma experiência das primeiras décadas do século XX, se conectariam com os rostos borrados do filme de Andrea Tonacci, dos anos setenta? Será que eles poderiam ser pensados da mesma forma? Teriam o mesmo significado? Como ler esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica, em pleno século XXI, fazendo referência a um gesto das primeiras décadas do século XX? Será que eles estavam

fazendo uma alusão direta às máscaras *blackfaces*? O que eles significavam exatamente? Será que seus significados estariam associados? E a evocação aos trotes universitários? Ou a minha lembrança infantil do óleo Pajeú?

Neste artigo, não pretendo responder essas reflexões iniciais sobre esses rostos pintados de preto, mas achava que era importante escrevê-las. Anotar minhas impressões iniciais, para que elas fiquem ganhando corpo no pensamento. No entanto, eu gostaria de chamar a atenção para um outro detalhe dessa prova, que foi usado para pintar os rostos do livro da Veronica, um detalhe que, a mim, me chamou bastante atenção: o próprio breu (STIGGER, 2013, p. 106). Até ler esse livro da Veronica, eu não sabia que breu era breu. Quer dizer, até reler esse livro, em 2019, eu não sabia que breu também era breu. Eu vivia no mais absoluto breu do próprio breu, alheia a vários outros significados que ele também tem, porque, como a grande maioria das pessoas, eu só sabia que breu era sinônimo de escuro, de escuridão. E isso era tudo o que tinham me ensinado. Até onde tinham me contado.

Somente numa segunda leitura do livro, relendo de forma muito mais minuciosa e acompanhada de um dicionário, descobri que breu não era um substantivo abstrato, sinônimo de escuro ou de escuridão, como eu sempre havia pensado que ele fosse; descobri que estava ligado a esses substantivos abstratos por analogia, por conta da sua cor escura, e não por uma relação de sinonímia, e que, na verdade, ele era um substantivo muito concreto, ligado ao universo náutico, como dizia a segunda entrada do verbete: “2 MAR betume artificial composto de sebo, pez, resina e outros ingredientes, us. pelos calafates para dar acabamento e cobrir costuras do tabuado do navio” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 326).

Esse breu da “massamorda escura”, se comunicava, sim, com o piche e o alcatrão, da época Colonial, mas a graxa deveria ser o componente moderno dessa operação, acrescido por Veronica, de forma a atualizar uma antiga equação marítima, já que a graxa não se relacionava com os navios da Era da Vela, mas com os da Era do Vapor, com todo um novo maquinário industrial da modernidade. E pode até parecer engraçado, porque, quando eu estava começando a chegar no breu, Veronica já estava voltando: *Massamorda* (STIGGER, 2011) já tinha sido publicado, e, por ter o mesmo nome dessa mistura que foi passada nos rostos dos neófitos, se relacionava diretamente com ela. Além disso, em 2019, Stigger tinha acabado de publicar *Sombrio Ermo Turvo* (STIGGER, 2019), nos convidando a ler o breu de forma expandida em sua obra, já que penso que esse livro se relaciona com a sua obra inteira, de diferentes maneiras. Ler a sua obra pelo breu.

Mas isso é o que estou pensando agora, em 2023, como uma hipótese de leitura, a partir do breu, porque em 2019, quando li aquela “festa de Netuno” de novo e descobri que o breu também era breu, eu tive uma sensação muito estranha, eu tive uma intuição de leitura, eu comecei a achar que Veronica não podia ter inventado aquilo tudo da cabeça dela, porque, por mais *nonsense* que as provas pudessem parecer, aquela parte dos rostos parecia ser estranha demais para ser apenas ficção. Eu achava que ela estava citando alguém, copiando algum texto que havia servido de modelo, de

inspiração, só que eu ainda não sabia qual... Eu acho que eu senti isso justamente porque esses rostos pintados de preto têm muita memória, trazem muita memória. São imagens muito fortes. Muito carregadas historicamente.

Apesar de ela, em nenhum momento da narrativa, se referir à “festa de Netuno” como um ritual, mesmo tendo estudado a dimensão ritual na arte moderna em seu doutorado (STIGGER, 2005), essa estranha sensação que eu tive realmente se confirmou no decorrer da pesquisa como verdadeira, quando eu descobri que a “festa de Netuno” se tratava, na verdade, de um ritual, o “Rito de passagem da linha do Equador”, sendo essa festa descrita por Veronica, na verdade, por um narrador onisciente em terceira pessoa, que, por vezes, utiliza o discurso direto de alguns personagens, uma nova versão desse ritual, mais uma versão desse ritual, baseada nas versões do Charles Darwin, de 1832, e na de Clarice Lispector, de 1971. Essas informações estavam mencionadas na parte “DEVERES” (STIGGER, 2013, p. 153), à qual me referi anteriormente, mas só faltava conectá-las, para realmente entender o que Veronica havia feito ali, misturando ficção com realidade.

No Brasil, quem vem se dedicando a estudar e a sistematizar esse ritual de batismo na linha do Equador é o professor e pesquisador da área de História, Jaime Rodrigues, que trabalha com História Social. Como estou elaborando algumas reflexões iniciais sobre esses rostos que foram pintados de preto na “festa de Netuno” do livro da Veronica, acho importante recuperar algumas questões que Jaime Rodrigues apresentou em sua leitura, onde apareceram alguns relatos de rostos que foram pintados de preto, ao analisar diferentes versões do ritual. Desde 2000, na sua tese de doutorado, ele vem estudando esses rituais, mas me baseei na sua pesquisa mais atual (RODRIGUES, 2016, p. 17-72), em que ele considera que o ritual não era “um dado comum da cultura dos povos da Europa moderna, e sim um dado da cultura marítima, envolvendo trabalhadores especializados e que, em geral, permaneciam muitos anos engajados” (*Ibidem*, p. 19).

Assim, Jaime Rodrigues não entende esse ritual marítimo como parte de um fenômeno maior, que pudesse estar sujeito a influências externas a essa cultura náutica e de alguma forma conectado com a cultura moderna dos povos europeus. Isso porque Jaime estava interessado em analisar somente os marinheiros, mas, para fazer isso, ele teve que recolher e sistematizar vários relatos de viajantes, já que “eles são tudo o que temos para tentar uma **aproximação** [grifo meu] com o ritual atlântico em questão e com seus praticantes” (*Ibidem*, p. 20), porque eles, os marinheiros, “(...) raramente deixaram textos de próprio punho descrevendo os eventos a bordo. A raridade de relatos escritos pelos próprios marinheiros expressa o fato de que muitos deles eram iletrados” (*Ibidem*).

Em sua pesquisa, Jaime Rodrigues chegou a uma lista de “54 menções e descrições em livros ou roteiros de viagem escritos”, abarcando um período de cinco séculos, indo “do início do século XVI a meados do século XX, compulsando muitas obras que não mencionavam o rito de passagem – um silêncio significativo”, e recolhendo “evidências capazes de permitir descrições de suas formas”, podendo analisar “relatos de falantes de diferentes línguas (inglês, francês, alemão, português, castelhano e italiano), de origens sociais e ocupacionais (navegadores, cientistas, militares, diplomatas,

comerciantes, artistas, aventureiros, escritores e turistas) e fé variadas” (*Ibidem*, p. 31). E mesmo não tendo trabalhado com a versão do livro de Stigger, nem com as versões com que Veronica trabalhou, de Darwin e de Clarice, considero seu esforço de pesquisar, analisar e sistematizar esse ritual – realizando uma pesquisa histórica dessa envergadura, ao lidar com uma quantidade enorme de dados, de fontes muito diversas, numa multiplicidade considerável de registros linguísticos diferentes e abrangendo um vasto período histórico –, indispensável para qualquer pesquisador que queira ter uma visão mais ampla e panorâmica desse ritual.

Também penso que o método com que Rodrigues escolheu para trabalhar, o método morfológico (GINZBURG, 2012), lhe permitiu entender melhor as mudanças do ritual no curso do tempo, inclusive, com relação à presença de Netuno, que ele descobriu ser uma presença mais recente, do século XIX, “a primeira menção que encontrei a ele foi a de Tuckey, em 1803” (RODRIGUES, 2016, p. 54).⁹ No entanto, me chamou muito a atenção o fato de ele ter usado a metodologia de Ginzburg, que inicialmente foi usada para analisar a “Caça às bruxas”, uma das maiores perseguições já realizadas contra as mulheres no planeta Terra, e não ter feito nenhuma conexão¹⁰ entre o que estava acontecendo com elas na Europa e o que estava acontecendo nos navios com o marinheiros e a tripulação neófito, ou mesmo com o que estava acontecendo contra os autóctones no Novo Mundo, em termos de violência.

Penso que isso se deu, porque, desde o início, como já foi dito, Jaime Rodrigues estava interessado em pensar apenas os trabalhadores do mar, enquanto eu, assim que li a “festa de Netuno” no livro de Stigger, fui descobrindo, com a pesquisa, que se tratava de um ritual com muitas versões diferentes, e me interessei por um detalhe muito específico do ritual, os rostos pintados de preto, e também por um detalhe do detalhe, o breu. Com as pesquisas de Jaime, descobri que esse detalhe do rosto pintado de preto já estava presente desde os primeiros relatos do ritual de que se tem notícia, como é o caso do relato do francês Jean de Léry (1536-1613):

Nesse dia 4 de fevereiro [de 1556] que passamos pela cintura do mundo praticaram os marinheiros as cerimônias habituais a tão difícil e perigosa passagem. Consistem elas, para os que nunca transpuseram o Equador, em serem amarados com cordas e mergulhados no mar ou terem **o rosto tísado com trapos passados nos fundos das caldeiras** [grifo meu]. Mas o paciente pode resgatar-se, como eu fiz, pagando-lhes vinho. (LÉRY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 35).

⁹Mas ele também disse que “a presença de Netuno é posterior, surgindo apenas no século XVIII” (RODRIGUES, 2016, p. 67), gerando uma confusão entre as datas, se do séc. XVIII ou XIX.

¹⁰Na verdade, a única menção mais específica ao que foi analisado por Ginzburg, é quando Jaime afirma que, “para explicar a persistência mais incisiva das deusas noturnas em mitos da Europa Oriental do que a Ocidental”, tomando para si, como hipótese, a mesma prerrogativa, para pensar a origem do ritual, consciente de que “Ginzburg aventou a hipótese de que ‘a ofensiva da Igreja Ortodoxa contra as superstições foi mais débil que a lançada no Ocidente pela Igreja Romana” (RODRIGUES, 2016, p. 23-24), só que ela não se confirmou, porque ele não encontrou menção ao ritual em textos de viajantes portugueses ou espanhóis.

É interessante pensar sobre esses tripulantes que tiveram o rosto enegrecido com carvão, fumo etc., possivelmente com fuligem, um pó negro proveniente da queima das caldeiras, que se acumulara ali. Além disso, no Brasil, esse adjetivo “tornado”, utilizado na tradução,¹¹ se relaciona diretamente com o diabo. É muito forte ir buscar essa passagem na obra do próprio Léry, porque, três páginas depois desse relato (LÉRY, 1980, p. 75), é possível ver a descrição que ele fez dos primeiros “selvagens” que avistou, assim que chegou no Brasil: “Tanto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre materno mas para parecer mais garridos tinham o corpo todo pintado e manchado de preto.” (LÉRY, 1980, p. 78). Coincidência ou não, esses rostos “tornados” de preto no navio conversavam, de uma maneira muito direta, com essa primeira imagem que ele fez dos autóctones, ao descrevê-los, abrindo ainda mais espaço para se pensar sobre esses rostos tornados no navio em relação com os indígenas pintados de preto.

Na leitura que Jaime Rodrigues fez, esse rosto “tornado” durante o ritual é associado por ele à raspagem “simbólica” da barba, feita, nesse caso, apenas “com panos quentes”, já que, no relato analisado, não havia menção direta à barbearia, como há em outros relatos, como o do próprio Darwin, de 1832: “17. Cruzamos o equador e passei pelo desagradável ritual de ter meus cabelos e barbas raspados.”(DARWIN, 2006, p. 54), onde a barbearia é posterior ao piche, mas está associada a ele, numa sequência de ações:

Antes de subirmos, o comissário me vendou e, conduzido desta maneira, ouvia troarem baldes d’água a toda volta. Fui então colocado em uma prancha, que facilmente podia ser inclinada para uma banheira d’água. Eles então encheram **minha cara de piche e de tinta** [grifo meu] e raspam um pouco da mistura com um aro de ferro áspero. Dado um sinal, fui derrubado de cabeça para baixo na água, onde dois homens me receberam e me afundaram. Por fim, bem contente, escapei. A maior parte dos outros recebeu tratos muito piores, com misturas sujas sendo enfiadas em suas bocas e esfregadas em seus rostos. O navio inteiro era uma chuveirada, com água voando para todos os lados. É claro que nenhum [sic] pessoa, nem mesmo o capitão, passou incólume de ficar ensopada. (*Ibidem*).

Jaime Rodrigues não entendeu a pintura do rosto de preto como um evento em si, único, integrante da própria morfologia do ritual, anterior à raspagem da barba, ainda que possa estar conectado com ele. Sobre o relato de Léry, Rodrigues argumentou que:

O relato do calvinista Léry sobre a cerimônia é relevante por muitos motivos. Inicialmente, por ser o mais remoto que encontrei. Em seguida, e isto é mais relevante, porque a descrição feita por ele torna ainda mais intrigante o silêncio dos autores contemporâneos, sobretudo por mencionar que as cerimônias eram “habituais” e, portanto, tinham certa antiguidade, disseminação e sabor cotidiano. A seguir, porque sabemos que Léry conhecia ao menos o relato de um dos seus contemporâneos – o de Thévet, seu oponente religioso, eventualmente seu concorrente na disputa pelo interesse dos leitores sobre as curiosidades do Novo Mundo e de quem ele desdenhava da interpretação acerca dos eventos ocorridos na França Antártica, gabando-se de fazer afirmações por ter presenciado os fatos e não

¹¹No original, Léry usa o verbo “noircir”, que significa enegrecer, e, logo em seguida, “barbouiller le visage” (LÉRY, 1880, p. 71), que pode ser traduzido para o português como macular, manchar ou borrar.

por ter ouvido dizer. Outro dado de relevância é que a descrição feita por este jovem pastor calvinista e sapateiro de apenas vinte e dois anos de idade quando embarcou na esquadra de Villegagnon é que ela pode ajudar a identificar as origens do ritual e datá-lo. Quanto à morfologia, Léry apresenta alguns elementos que continuariam a ser mencionados nos relatos posteriores: uma certa dose de violência, o mergulho (batismo) na água, a raspagem simbólica da barba (neste caso com panos quentes, em outros relatos com falsas navalhas) e a negociação para esquivar-se da brincadeira envolvendo um pagamento em vinho ou outra bebida alcóolica. Por fim, comparando este relato aos posteriores, o analista pode verificar a dinâmica do processo da transformação no ritual, sobretudo se buscar a presença de Netuno e outras entidades pagãs que, aqui, estão ausentes. (RODRIGUES, 2016, p. 35-36).

A princípio, pensei que ele não tivesse levado em consideração esse aspecto do rosto “tisonado” dos marinheiros por não aparecerem em outras descrições que recolhera, mas essa hipótese não se confirmou, porque foram feitas várias referências a materiais que eram usados para pintar os rostos dos participantes do ritual de preto, como é o caso do relato de Charles Carr Atchinson, de 1891, que, no final do séc. XIX, frisa uma mudança técnica dos navios, que passaram a ser a vapor:

(...) Estamos cruzando a linha neste exato momento (enquanto oito sinos estão soando), tanto quanto se pode verificar. **As velhas práticas de passar alcatrão etc., que ocorreram por muito tempo em embarcações à vela e eram bem vindas, sem dúvida, para acabar com o tédio dos deprimidos, não encontraram lugar nesses vapores de vinte nós** [grifo meu]. Truques inofensivos que sobrevivem por si, descendentes insignificantes daquelas grandes pilhérias. Alguém pode ganhar um respingo inesperado de água, outro levar uma 'torta de maçã' e assim por diante, mas nada mais que isso. Mesmo um fio de cabelo amarrado a um telescópio, que levou uma jovem senhora certa vez a pensar que tinha 'visto o equador', não faz mais vítimas nestes dias (...). (ATCHINSON *apud* RODRIGUES, 2016, p. 53).

Ou mesmo em outros relatos, do início do século XIX, como o de Johan Baptiste von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, que cruzaram a linha em 1817, e que mencionaram “Netuno alcatroado” (SPIX; MARTIUS *apud* RODRIGUES, 2016, p. 55), bem como o de Karl Hermann Conrad Burmeister, que se refere aos novatos “sujos com fuligem dissolvida em aguardente” (BURMEISTER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 56). Também há o relato de Johann Baptist Emanuel Pohl, que descreve o ritual contendo “duas tinas, uma com água e outra com alcatrão” (POHL *apud* RODRIGUES, 2016, p. 57), além de falar sobre um diabo, que “descia do mastro do meio para atizar os marinheiros que tinham o rosto untado com alcatrão” (*Ibidem*).

Se Netuno é uma incorporação recente ao ritual, como constatou Jaime em suas pesquisas, a figura do diabo também o é, apesar de eu ter ficado com a impressão, ao ler seu texto, de que ele não datou a sua primeira aparição, como o fez com Netuno. É interessante observar que, no relato de Castelnau, a figura de um “vulto negro” (CASTELNAU *apud* RODRIGUES, 2016, p. 60) também se relaciona com os trabalhadores do mar e com a violência empregada contra os grumetes, que eram os peões do mar, aprendizes de marinheiro novatos e espécies de faz-tudo a bordo, que vinham “nus, pintados de preto e encadeados, aos quais um marinheiro aplicava vigorosas chicotadas” (*Ibidem*). Já

no relato de La Vayer, a relação entre a figura do diabo e esses marinheiros era direta, “os grumetes eram representantes do diabo” (FERRIÈRE LA VAYER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 60). Mais uma vez, se observa que Jaime Rodrigues procurou entender a figura do diabo:

O papel do diabo nestes relatos oitocentistas é sugestivo: o que ele representaria? Os ventos ou a falta deles? As tempestades? O mau tempo, enfim? O enfrentamento dos elementos da natureza sempre foram um dado da vida dos mareantes, mas a presença tardia do diabo, em uma data na qual o vapor era um aliado contra as adversidades climáticas, permite outras sugestões. Alegoricamente, o diabo tardio poderia simbolizar a disciplina de bordo e o poder dos oficiais, que vinha recrudescendo cada vez mais? O diabo seria simbolizado pelos grumetes em razão da inexperiência destes e das consequências que isso podia ter no trabalho a bordo? Nenhuma hipótese deve ser descartada. (RODRIGUES, 2016, p. 61).

No entanto, mesmo tendo se voltando para pensá-la, não considerou que essa aparição do diabo no navio pudesse estar relacionada, de alguma maneira, com a perseguição às mulheres na “Caça às bruxas”, onde o diabo, como analisou Federici, desempenhava um papel importantíssimo (FEDERICI, 2017, p. 283-374), vindo a se manifestar, literalmente corporificado, no ritual de passagem da linha, como estamos vendo. E mesmo que tenha considerado a relação entre os grumetes e o diabo, não fez nenhuma relação entre o “rosto tisonado” dos marinheiros com a figura do próprio diabo, ou mesmo com questões mais ligadas ao capitalismo e o Novo Mundo, como o fez, por exemplo, o antropólogo australiano Michael Taussig, que investigou o significado do diabo no imaginário de camponeses e mineradores na Colômbia e na Bolívia (TAUSSIG, 2010). Jaime Rodrigues estudou o tráfico negreiro e está muito consciente das relações racializadas, inclusive, em seu texto, chamou a atenção para a presença de negros nos relatos dos viajantes, sempre observando a violência, um aspecto constantemente presente no ritual em diversos relatos, compreendendo que o ritual era excludente, e afirmando também que “a bordo dos navios negreiros, por sua vez, não se tem notícia da prática de batismo, embora tenham sido milhares as viagens feitas entre Angola e Caribe, por exemplo, sem que tenhamos qualquer notícia de batismo dessa natureza” (RODRIGUES, 2016, p. 66).

Mesmo que não se tenha notícia desse ritual nos navios negreiros, elementos que faziam parte dele, como o breu, eram usados como instrumentos de barbárie, no tráfico negreiro. É o que nos conta a personagem preta Susana, em tom de testemunho, no meio do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, no capítulo que traz o seu nome, “IX A preta Susana” (REIS, 2018, p.118-124), ao relatar as memórias do cativo e a viagem no navio negreiro, quando o breu foi usado para conter um motim, friccionando os limites entre a ficção e a realidade: “Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim.” (REIS, 2018, p.122). É muito forte ler essa denúncia da barbárie, em pelo Romantismo brasileiro, mas ela se torna ainda mais impressionante, quando conhecemos toda a história que atravessa esse livro de Maria Firmina dos

Reis e o silenciamento de mais de um século em torno dele e de seu trabalho literário, porque é como se essa denúncia não tivesse sido escutada: o romance *Úrsula* foi publicado em 1859, mas só foi nos anos 70, do século XX, quando foi redescoberto num lote de livros antigos pelo bibliófilo e colecionador Horácio de Almeida, que o romance e sua autora começaram a ter visibilidade e reconhecimento. Ou seja, apenas tardiamente a obra começou a ser lida e recebida pela crítica, sendo, hoje, Maria Firmina dos Reis reconhecida por inaugurar a literatura afro-brasileira, estando entre as primeiras obras de autoria feminina no país, sendo considerada a primeira autora negra a publicar um romance no Brasil.

Assim, por mais que Jaime tenha se voltado para estudar o tráfico negreiro e as implicações do capitalismo nas relações desses trabalhadores do mar, ao estudar o ritual, falando em “novas cabeças da hidra” (RODRIGUES, 2016, p. 71), junto com outros historiadores que utilizaram essa mesma imagem (LINEBAUGH; REDIKER, 2008), ele não chegou a pontuar qualquer conotação pejorativa ou mesmo racista nesses rostos “tismados” e, mesmo tendo falado da violência, ele não chegou a falar da violência específica dessa prática de pintar os rostos dos neófitos de preto, uma prática que transformava qualquer um que viesse a ter o rosto pintado de preto, em negro, objetificando-o e tornando-o objeto de violência. Talvez, isso tenha acontecido porque, mesmo que esse aspecto da violência estivesse presente em diversos relatos, era um pouco disfarçado pelo ar geral de brincadeira que envolvia o ritual, inclusive, “a cerimônia não era muito diferente do charivari, o desfile popular da sociedade fundiária.”¹² E as expressões usadas pelos viajantes para definir o ritual eram, em geral, bastante lúdicas: “louca cerimônia” (FRÉZIER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 41); “cerimônias burlescas e ridículas” (ANDERSON *apud* RODRIGUES, 2016, p. 43); “costume bizarro” (HOLMES *apud* RODRIGUES, 2016, p. 43); “cerimônia ridícula” (TUCKEY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 44); “cerimônia grotesca” (KEITH *apud* RODRIGUES, 2016, p. 44); “realizada segundo um 'antigo costume'” (*Ibidem*).

Além disso, também se comparava o ritual a festas populares medievais, que aconteciam no continente europeu: “pompa carnavalesca” (GRAHAM *apud* RODRIGUES, 2016, p. 47) e “saturnália” (*Ibidem*, p. 48), que transformava os marinheiros comuns em oficiais de qualquer coisa; ou mesmo “resto de barbarias e saturnais” (RIBEYROLLES *apud* RODRIGUES, 2016, p. 62), e “semelhante ao entrudo” (ELOY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 63). O próprio Jaime usou o termo “recarnavalização” (RODRIGUES, 2016, p. 40), comentando o relato de Schmalkalden, que “pode não ter compreendido algo que lhe era estranho, confundindo um rito com uma punição por furto” (*Ibidem*), já que todos esses elementos estavam presentes no ritual. Outro termo que apareceu foi “mascaradas” (FRÉZIER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 41), ou mesmo a simples alusão a máscaras, “Netuno veio à frente de um 'louco préstito' de mascarados” (POHL *apud* RODRIGUES, 2016, p. 57),

¹²“The ceremony was not unlike the charivari, the popular pageant of landed society.” (REDIKER, 1987, p. 187).

fornecendo pistas para se pesquisar mais sobre possíveis relações entre o gênero teatral mascaradas e o próprio ritual de batismo da linha, além da influência dessas festas populares.

A meu ver, essas referências culturais não podem ser desconsideradas, ao se pensar um ritual com tantos matizes como esse, que atravessou vários séculos, países e línguas, acompanhando a mudança do capitalismo mercantil, ligado às embarcações a vela, para o capitalismo industrial, na transição para os barcos a vapor, e que continua acontecendo até hoje, como “uma diversão burguesa” (RODRIGUES, 2016, p. 71). No entanto, como o piche e o alcatrão são elementos indissociáveis do universo náutico, bem como o breu, o betume, o asfalto, e o petróleo, além da fuligem, presente nas caldeiras dos navios, associada a esses elementos por analogia, não se deve descartar a hipótese de que esses rostos pintados de preto poderiam simplesmente significar, de uma forma muito literal, o batismo numa espécie de irmandade dos trabalhadores do mar, já que transformaria quem tivesse o rosto pintado de preto em “brothers tar”.

Mas, ainda que esses rostos pintados pudessem ter um significado literal e que tudo não passasse de uma simples brincadeira, não se pode desconsiderar outros sentidos que despontam desse gesto violento de se pintar os rostos dos neófitos de preto, quando se começa a entender esse gesto a partir de uma perspectiva mais ampla, ligada ao próprio capitalismo e às suas dinâmicas, como a criação do racismo, por exemplo, que era um *modus operandi* do capital (MBEMBE, 2018), como salienta o pensador africano Achille Mbembe, ao tratar do neoliberalismo. Além disso, acredito também que não se deve desconsiderar que o piche e o alcatrão já eram usados como elementos de punição e tortura pública em navios reais ingleses, pelo menos desde o século XII, numa penalidade conhecida como “tarring and feathering” [alcatrão e penas], tendo sido muito usada nos Estados Unidos, no período colonial. Sobre seu primeiro uso, diz o verbete da Enciclopédia Britânica, de 1911:

TARRING AND FEATHERING [alcatrão e penas], um método de punição tão antigo quanto as Cruzadas. A cabeça do culpado era raspada e alcatrão quente era derramado sobre ela, sendo, em seguida, sacudido um saco de penas sobre ele. A menção mais antiga à punição está nas ordens de Richard Coeur de Lion, emitidas para sua marinha, de partida para a Terra Santa em 1191. “Quanto às leis e ordenanças nomeadas pelo rei Ricardo para sua marinha, a forma delas era a seguinte... item, um ladrão ou criminoso que roubou, sendo legalmente condenado, deverá ter sua cabeça raspada, e piche fervendo será derramado sobre ela, e penas ou penugem espalhados sobre ele para que possa ser conhecido, e assim, no primeiro local de desembarque onde chegarem, deverá ser deixado” (tradução do estatuto original em *Hakluyt's Voyages*, ii. 21).¹³

¹³“TARRING AND FEATHERING, a method of punishment at least as old as the Crusades. The head of the culprit was shaved and hot tar poured over it, a bag of feathers being afterwards shaken over him. The earliest mention of the punishment occurs in the orders of Richard Coeur de Lion, issued to his navy on starting for the Holy Land in 1191. ‘Concerning the lawes and ordinances appointed by King Richard for his navie the forme thereof was this... item, a thiefe or felon that hath stolen, being lawfully convicted, shal have his head shorne, and boyling pitch poured upon his head, and feathers or downe strawed upon the same whereby he may be knowen, and so at the first landing-place they shall come to, there to be cast up’ (trans. of original statute in *Hakluyt's Voyages*, ii. 21).” (THE ENCYCLOPAEDIA..., 1911, p. 432).

Mas um pouco antes disso, é possível encontrar na *Canção de Rolando*, texto fundador da literatura francesa, que data entre 1140 e 1170, uma comparação feita entre o piche e a cor de um criminoso sarraceno, como é o caso deste verso, da estrofe 125: “Issi est neirs cum peiz ki est demise ;” [*Ainsi est noir comme poix fondue ;*] (LA CHANSON..., 1990, p. 136) [“Então é negro como piche derretido;”], que foi traduzido na edição consultada, como “la poix fondue n'est pas plus noire que lui ;” [o piche derretido não é mais preto que ele;], nos evidenciando que a associação entre esse elemento náutico e a cor de pessoas de pele escura é muito antiga, e nos convidando a pensar como se dá essa relação na modernidade, com a questão do racismo.

Assim, acredito que esses indícios, deixados pelo piche, que é o próprio breu, e também pelo alcatrão e outros elementos sinônimos, ainda que à primeira vista possam parecer incoerentes ou até idiossincráticos, ao serem observados juntos, numa visão de conjunto, nos fornecem evidências suficientemente fortes para se olhar para esses rostos pintados de preto de vários outros ângulos, inclusive, para se pensar em coletar histórias relacionadas à criação de um “Outro”, estereotipado e marginalizado, como sugeriu Federici, junto com Seymour Philips, que falava em sociedades persecutórias, ainda que essas histórias mais pareçam anedotas infames, ligadas à História do Brasil e a seus mitos de fundação, apesar de serem histórias absurdamente reais.

Referências

- CAPILÉ, A.; FLORES, G. G. **Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- CÉSAIRE, A. **Une tempête**. Paris: Éditions du Sueil, 1980.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- GINZBURG, C. **História Noturna – Decifrando o Sabá**. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LA CHANSON de Roland. Édition critique et traduction de Ian Short. Paris: Le Livre de Poche, 1990.
- LÉRY, J. **Viagem à Terra do Brasil**. Trad. e Notas Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1980.
- _____. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil**. Paris : Alphonse Lemerre, 1880. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:lery-1880-histoire>>. Acesso em: 01/10/2023.

LINEBAUGH, P.; REDIKER, R. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e história oculta do Atlântico revolucionário**. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAFAELLI, R. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

REDIKER, M. **Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the American Maritime World, 1700-1750**. New York: Cambridge University Press, 1987.

REIS, M. F. dos. **Úrsula**. Estabelecimento do texto e introdução Maria Helena Pereira Toledo Machado; cronologia Flávio dos Santos Gomes. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, J. Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX. In: RODRIGUES, J.. **No Mar e em Terra: História e Cultura de Trabalhadores Escravos e Livres**. São Paulo: Alameda, 2016, p. 17-72.

SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

STIGGER, V. **Arte, mito e rito na modernidade – A dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001527180>>. Acesso em: 24/09/2023.

_____. **Massamorda**. São Paulo: Dobra teatro, 2011.

_____. **Opisanie Świata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Sombrio Ermo Turvo**. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

SÜSSEKIND, F. **O Negro como Arlequim - Teatro & Discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TAUSSIG, M. **O diabo e o fetichismo na América Latina**. Trad. Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

THE ENCYCLOPAEDIA Britannica. New York: The Encyclopaedia Britannica, 1911. 11th Edition. Vol. XXVI. p. 432-433.

THOMPSON, A. **blackface**. New York: BLOOMSBURY ACADEMIC, 2021.

FACES PAINTED BLACK – SOME INITIAL REFLECTIONS

Abstract

In *Caliban and the Witch*, Silvia Federici mobilized these two characters from Shakespeare's play *The Tempest*, from 1610-11, because she was interested in the relationships between the “Witch Hunt” and the discovery of the New World. So, also thinking about colonial issues, especially from the nautical imaginary that this piece moves, with the pitch and tar, I head to the Neptune’s Party, which takes place on board a ship, passing through the Equator, in the middle from the contemporary Brazilian novel *Opisanie Świata*, by Veronica Stigger. And I try to elaborate some initial reflections on faces that were painted black, with grease and pitch. As this party was about the “Rite of passage across the Equator”, I present the reading that the historian Jaime Rodrigues made of reports of this ritual, using the morphological method of Ginzburg, who studied the “Witch Hunt”. Thus, I seek to discuss, from a critical perspective, the “stained” face, since pitch and tar were used in Europe, at least since the 12th century, as an element of punishment and public torture. And I think of these textual clues like stories of the “breu” [pitch/tar] and what I call “breu\$il”, signifiers that I am researching and collecting, relating to racism in Brazil, in a doctoral research in progress.

Keywords

Contemporary Brazilian literature. Colonialism. Pitch/Tar. Breu\$il. Racism.

O espelho de príncipe pelo vulgacho: de Maquiavel para Lope de Vega

Karenina do Nascimento Rodrigues¹⁴

Universidade de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Observamos que o conjunto de comédias da primeira edição de fôlio com doze peças de Lope de Vega, organizada e nomeada por ele como *Novena Parte*, impressa em 1617, liga-se à mesma função formativa dos *espelhos de príncipe*. Embora acionando gêneros diferentes, percebemos que Maquiavel e Lope possuem preocupações semelhantes quanto à educação de um jovem príncipe. Maquiavel escreve um *espelho de príncipe* em prosa didática, enquanto Lope escreve comédia em versos dramáticos. Escolhemos três comédias da *Novena Parte* que tratam de instruir o Rei e a Rainha para as matérias de estado. São elas: *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* e *La Hermosa Alfreda*. Pretendemos oferecer uma relação entre as instruções presentes nestas comédias com as instruções do *Príncipe*. Podemos dizer que ambos, Maquiavel e Lope, abordam erros da mais alta autoridade estamental que estavam ligados à falta de experiência e conhecimento prático. Tendo como referência os modelos clássicos, Lope trabalha com a recorrência de caracteres, enquanto Maquiavel usa exemplos históricos para os seus conselhos.

Palavras-chave

Novena Parte. Lope de Vega. *O Príncipe*. Maquiavel. Gênero.

¹⁴ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

A *Novena Parte* de Lope de Vega (VIÚVA DE BALBOA, 1617, 610 p.) é a primeira edição de fôlio com doze peças baseada em seus manuscritos e organizada diretamente por ele com pedido de licença e exclusivo ao Conselho Real. Observamos que Lope teve o desejo em vida de imprimir as suas comédias após se tornar Familiar do Santo Ofício (1614), o que dava relevância social e respeitabilidade para as suas comédias impressas. A partir das prescrições dos censores, que evidenciam a função das comédias para entreter e dar exemplo, e do conjunto de peças da *docena* de *Novena Parte*, percebemos que o gênero cômico de *espelho de costumes* liga-se à mesma função formativa do gênero *espelho de príncipe*. Separamos três das comédias da *docena* em que percebemos a intenção de instruir especificamente o Rei e a Rainha para as matérias de estado: *El Animal de Ungría*, *Del Mal lo Menos* e *La Hermosa Alfreda*. Para fazer a relação dessas comédias com o *espelho de príncipe*, escolhemos interseccioná-las com *O Príncipe*, de Maquiavel (1513), a fim de evidenciar as mesmas preocupações com a educação de um jovem príncipe.

Ao contrário das peças impressas da *Novena Parte* de Lope, Maquiavel não escreveu *O Príncipe* para ser impresso. Seu texto é dirigido ao jovem príncipe novo Lourenço II de Médicis (1492-1519) e mostra a sua tentativa (frustrada) de se inserir como secretário no novo Principado. Ele fez parte da antiga ordem, da República de Florença, contra a qual os Médicis se estabeleceram. A obra foi vulgarizada somente após a morte de Maquiavel. Ele não era sacerdote como Lope, mas é também um homem do estamento povo, instrumentalizando-se deste lugar, para justificar as invenções de gênero e propô-las como proteção ao príncipe.

Assim, Maquiavel usa o conceito de perspectiva da pintura, opondo planície e montanha (MAQUIAVEL, 1973, p. 9-10), para colocar à disposição a sua erudição e experiência a serviço do novo príncipe. Amparado pelo segredo de estado, ele coloca em tintas fortes os assuntos de governo, abordando a verdade da prática política em detrimento do ideal humanista mais comum dentro da tradição do gênero *espelho de príncipe* (JASMIN, 2002, p. 187). Por isso, quando vulgarizado, *O Príncipe* se torna escandaloso (VIANNA, 2015, p. 322). Além de não ter sido escrito para ser impresso, Maquiavel já havia criado algo incomum dentro da expectativa habitual do próprio gênero *espelho de príncipe*.

Lope se utiliza de uma metáfora pictórica semelhante a Maquiavel em outra *docena* (VIÚVA DE BALBOA, 1619, 569 p.), opondo palmeira e pirâmide, no mesmo sentido de configurar um lugar de fala humilde, mas que oferece maior proteção ao nobre. A *Novena Parte* é dirigida a um membro da alta nobreza, o Duque de Sessa, grande Almirante de Nápoles, bem mais novo que Lope, e foca em trajetórias de personagens nobres e/ou

régios, os quais seriam mais comuns à gravidade e elevação genética das tragédias. Lope e Maquiavel exercitam a hipérbole para por em prática o mecanismo retórico do convencimento, embora Lope estivesse mais autorizado pelo gênero que mobiliza para falar em tintas fortes de assuntos de governo. Maquiavel organiza o texto em unidades temáticas, começando por uma tipologia dos principados para, depois, concentrar-se nas virtudes que o príncipe deveria encarnar para se manter no cargo. Vemos esta mesma preocupação em Lope nas peças escolhidas, que tratam diretamente do governo de monarquias hereditárias.

Embora Lope trate de questões domésticas, principalmente sobre o matrimônio, e Maquiavel foque em questões mais atinentes ao estado, os dois se encontram na mesma tradição do paradoxo da natureza humana como corrupta, onde o desafio do governante é equilibrar os interesses pessoais em prol do bem comum. Para abordar este problema, Lope propõe caracteres recorrentes em suas comédias, conservando modelos clássicos, como Maquiavel, embora este opere a prosa didática por meio da relação histórica, enquanto Lope concebe versos dramáticos. Cada um tem uma forma de narrar que se baseia em modelos clássicos, tal como podemos observar também os modelos clássicos acionados pelos gêneros biografia e história de vida do Renascimento estudados por Peter Burke (BURKE, 1997, p. 83-97).

Ao modo da concepção de época da *Historia Magistra Vitae*, estudada por Koselleck (KOSELLECK, 2006, p. 42-60), enquanto Maquiavel considera recorrências circunstanciais sobre as matérias políticas por meio de paralelos históricos antigos e recentes (VIANNA, 2015, p. 321), Lope também se utiliza de recorrências circunstanciais de caracteres, colocando as mesmas máscaras morais de tipologias fixas nas personagens, independentemente das circunstâncias. Lope coloca em cena o Rei e a Rainha jovem, que incorrem em erros por falta de experiência e conhecimento prático, justamente os atributos que Maquiavel pretende oferecer ao príncipe novo.

O *topos* principal é a inabilidade de controlar as próprias paixões para agir conforme o que lhes demanda o cargo de Rei e Rainha. Por sua inexperiência, o Rei e a Rainha acabam agindo por imprudência. Não possuem a sabedoria para discernir por si sobre o trabalho dos outros e, assim, poder corrigir as más qualidades de quem lhes servia, como avisaria Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 103). Os humores estariam em desequilíbrio caso o conhecimento contemplativo, lido nos livros, não se coadunasse com o conhecimento da prática social, conforme a metáfora do centauro (MAQUIAVEL, 1973, p. 79). Nesse sentido, Lope e Maquiavel convergem nas mesmas preocupações de preparar a mais alta autoridade estamental para as matérias de estado.

O primeiro caso exemplar que Lope instrui está na sexta peça da *Novena Parte*, onde Lope pensa a Rainha como *El Animal de Ungria* na comédia de mesmo nome. Sabemos da história da Rainha Teodosia por ela mesma, em reconhecimento ao seu próprio erro na introdução ao assunto principal da comédia, localizado no primeiro ato. Teodosia, filha do Rei da Inglaterra, casou-se muito jovem com o Rei Primislao, da Ungria, sentindo-se insegura por ter saído de sua terra e ter que encarnar uma função de tão alta posição estamental. Ao ver-se fragilizada, ela pede ao Rei que traga a sua irmã menor Faustina para lhe fazer companhia. Sua irmã conspira contra Teodosia, conseguindo destituí-la do cargo.

Faustina inventa ao Rei que Teodosia estava descontente com o casamento, pois gostava do Rei da Escócia, planejando dar a cabeça de Primislao aos ingleses. O Rei, também jovem e inexperiente, acredita, e resolve abandonar Teodosia nos montes para ela ser morta por animais selvagens. No entanto, é neste mesmo lugar que Teodosia recuperará a sua força e aprenderá a colocar a sua erudição em prática para sobreviver à selva. O Rei agiu contra a vontade do vulgo, que adorava Teodosia e percebeu a traição de Faustina. Esta configura a personagem do conspirador, quem Maquiavel descreve como inimigo do povo. Como previsto pela configuração que Maquiavel faz do conspirador, Faustina fica atormentada pela traição que infringiu a sua irmã (MAQUIAVEL, 1973, p. 84).

Maquiavel aconselha ao príncipe agir com prudência, observando quem ele tem a seu redor (MAQUIAVEL, 1973, p. 103), justamente o que Teodosia deixou de fazer, o que abriu o caminho para a traição de sua irmã. Teodosia não observou Faustina por si mesma e, por falta de prudência, deixou ser enganada por ela. Parafraseando Maquiavel, diríamos que a confiança demasiada a tornou incauta (MAQUIAVEL, 1973, p. 75-76). Mas após viver na selva, Teodosia aprendeu a combater pela força, própria dos animais, o que Maquiavel chama de natureza das bestas. Ela adquire as qualidades da raposa e do leão, juntando coragem e astúcia e aprendendo a dissimular para combater os lobos (MAQUIAVEL, 1973, p. 79-80).

É quando Teodosia passa a colocar o seu conhecimento dos livros em prática. Ela aprende a caçar, por exemplo, uma das práticas que Maquiavel considera fundamental para o príncipe exercitar a guerra, mesmo em tempos de paz (MAQUIAVEL, 1973, p. 65-67). Neste caso, é um paradoxo que ela seja uma mulher, mas, como potencial soberana restaurada sábia, forte e prudente, a sua trajetória a torna uma rainha sagrada perfeita, uma metáfora política de Diana, aliás, um *topos* clássico utilizado na propaganda política elisabetana para dar conta da condição de monarca *virago* de Elisabeth I na Inglaterra.

Teodosia reatualiza a experiência da deusa Diana, algo que é bem conhecido pela audiência de Lope devido à recorrência dessa presença nas peças de sua primeira *docena*. Ela

é traída pela irmã antes de ter filhos e a peça acaba sem que ela os tenha. Embora muito jovem e sem vontade de se casar, por ter que viver longe de sua terra, a sua condição de filha do Duque a obriga a assumir os negócios do estado, mas ela ainda não estava preparada para isso. Por não cultivar os atributos de sua função, perdeu a sua posição atribuída pela linhagem e casamento. Como "Diana", Teodosia encarna, no enredo da peça, um epíteto ligado à deusa: "deusa da lonjura", "deusa das distâncias". Afinal, ser caçadora é ser uma andarilha. Diana é irmã gêmea de Apolo, deus solar da distância, sendo o seu equivalente feminino lunar. Teodosia vai para a "distância", quando casa e quando é abandonada. Quando é abandonada, ela vai para o mundo selvagem.

Só foi possível adequar o corpo e a mente para os encargos do ofício e dignidade institucional depois que Teodosia passou por uma experiência prática, mesma ideia que podemos observar nos exemplos históricos que Maquiavel traça no *Príncipe*. Não bastaria apenas assumir a função que a posição estamental obriga, mas saber encarná-la, vencendo os apetites particulares. Vingando-se de Faustina, Teodosia rouba e cria a única prole de sua irmã Faustina, Rosaura, dando os primeiros passos em seu processo de aprendizagem. Esta trama será o trampolim para a Rainha reassumir o trono. Ao final, depois de provar a capacidade de encarnar a função correspondente ao cargo de Rainha, Teodosia impõe ao Rei que ele perdoe Faustina, conforme a moral cristã, e aceite casar Rosaura com Felipe de Moncada, naquele momento filho do Conde e da Condessa de Barcelona.

O segundo caso de instrução dirigida a um Rei jovem é o da sétima peça, *Del Mal lo Menos*. Lope apresenta o Rei de Nápoles enciumado e desconfiado da Rainha Beatriz, que pede favores ao Rei visando ajudar a prima do Rei, Casandra, interessada em don Iuan, Cavaleiro espanhol, filho ilegítimo de um grande nobre da Espanha e sobrinho do Almirante de Castela. O Rei acredita que a Rainha é que está interessada em don Iuan, em vez de sua prima. Por isso, ele passa a ter uma desconfiança excessiva de don Iuan, erro que o teria feito intolerável, segundo a perspectiva de Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 76). Assim, ele age precipitadamente em dois momentos, agindo mais como lobo do que como raposa. Primeiro, por ter ficado com ciúmes da Rainha, o Rei confessa que não gosta de don Iuan justamente para o rival de don Iuan, o Marquês Octavio. Ambos estavam interessados em Casandra. O Rei não percebe os interesses de quem o rodeia. Ele fala de don Iuan para Octavio na ocasião em que está se informando sobre um torneio. Como don Iuan foi premiado pela Rainha como o mais galã, Octavio poderia invejá-lo, mas o Rei deixou de perceber essa relação por causa dos ciúmes que estava sentindo da Rainha.

Segundo, o Rei aproveita a volta de uma caçada para ficar sozinho com don Iuan, planejando matá-lo. Quando o Rei já estava tentando matar don Iuan com a espada desembainhada, cena em que Lope consegue mobilizar a audiência com a incerteza anfibológica (FERNANDEZ, 1605, p. 141), don Iuan finalmente consegue ser ouvido pelo Rei, esclarecendo que ama Casandra, mas que reconhece sua posição estamental inferior a dela. A partir de então, o Rei aprende que precisa conhecer por si mesmo as qualidades de don Iuan, o que ocorrerá através da tópica do Rei oculto. Quando voltam da caçada, o Rei se esconde e ouve a conversa entre don Iuan e Casandra, verificando que Casandra ama don Iuan e estava esperando por ele. Depois o Rei tem outra confirmação com a dama Silvia, que serve Casandra. Após ouvir a conversa de Casandra com don Iuan, o Rei encontra Silvia no escuro da noite, disfarçando-se de Monçon, o criado de don Iuan. Silvia confessa a “Monçon” que teme o insucesso do louco amor entre Casandra e don Iuan, receando que o Rei queira matá-los se soubesse da relação. Assim, o Rei se informa sobre o que estava acontecendo no Palácio, confirmando novamente o amor entre Casandra e don Iuan.

Nos séculos XVI e XVII, a tópica do Rei oculto no teatro está ligada ao ideal de ubiquidade legal e onisciência régias, presente aqui para o Rei confirmar a fala de don Iuan sobre o amor de Casandra. A partir disso, o Rei poderá discernir com justiça as matérias de estado, decidir se Casandra se casará com don Iuan ou com o Rei da Dinamarca, para quem ela estava prometida. O Rei concede o casamento entre don Iuan e Casandra, dando-se conta das virtudes do jovem, considerado o melhor da Espanha. Depois de exercitar o conhecimento prático, o Rei se corrige, recompensando don Iuan pelas suas qualidades. É a mesma dinâmica defendida por Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 103). A trama com o Rei da Dinamarca, antigo prometido de Casandra, resolve-se sem gerar problemas à Coroa.

Aprendendo a dissimular como a raposa de Maquiavel, o Rei de Nápoles simula que recebeu uma carta do Rei da Espanha que lhe dizia que don Iuan é parente seu. Esta invenção serve para justificar o título e o cargo que ele oferece a don Iuan, criando um embuste, cujo efeito cênico seria a dessacralização da ação régia das mercês. O Rei dá a don Iuan o hábito de Santiago e o encargo de Almirante para poder igualá-lo à posição de Casandra. Assim, ele reconhece também que cometeu uma injustiça, mas sabe recompensar seus servos com o contra dom. O Marquês Octavio não gosta da notícia, mas agora o Rei está precavido sobre tudo que ocorre no Palácio. Quando Octavio ouve uma conversa de amor entre Casandra e don Iuan, ele conta ao Rei. Este o informa que casará os dois. Mesmo assim, Octavio pede ao Rei para se casar com Casandra, em vez de casá-la com don Iuan. O Rei percebe o seu mau exemplo e o ensina de que o correto é casá-la com quem ela gosta.

Lope aborda mais diretamente a questão do ministro do príncipe na oitava peça da *Novena Parte, La Hermosa Alfreda*. Nesta comédia, o Rei Federico da Dalmacia, jovem, viúvo e sem filhos, apaixona-se pela jovem Alfreda, ao ver o seu retrato. Alfreda é filha do Duque de Cleves. O Rei delega a função de verificar a verossimilhança do retrato a seu privado, o Conde Godofre, quem o trai, mente sobre Alfreda, dizendo que ela é feia e néscia, e se casa com ela. O Rei não verifica a veracidade das informações do Conde e acaba sendo enganado por ele, acomodando-se no lugar do conhecimento contemplativo, sem ter como avaliar as qualidades do seu ministro. Da mesma forma que *El Animal de Ungria*, o Rei foi incauto por confiar excessivamente em seu ministro, como previne Maquiavel. Faltou-lhe a natureza das bestas.

Logo no primeiro ato, o Rei Federico aparece na companhia de seus conselheiros Clenardo e Floriseo no Palácio da Dalmacia quando Floriseo o aconselha a, como bom Cristão, casar-se novamente para dar um herdeiro ao trono. Clenardo concorda com Floriseo, mas o Rei Federico se mostra relutante ao ter que amar uma mulher antes de vê-la. Floriseo mostra o retrato das pretendentes outra vez para o Rei, que acaba confessando o seu interesse por Alfreda. Clenardo e Floriseo desconfiam da perfeição do rosto no retrato, achando ser lisonja do pintor. Então o Rei lhes conta seu segredo, que não havia contado para nenhum vassalo ou privado. Ele mandou o Conde Godofre, parente do Duque de Cleves, ir a Cleves para saber se Alfreda é tão formosa quanto mostra o retrato. Se o Conde se certificasse disso, era para ele casar o Rei com Alfreda, em nome do Rei, e trazê-la para o Palácio da Dalmacia.

Ao saber da viagem do Conde a Cleves, Floriseo se dirige ao Rei observando que o Conde foi muito favorecido pelo seu favor. O Rei responde que o Conde é um homem de confiança, e tem sua amizade e privança. Assim, verificamos que o Rei não fez consulta com os homens do seu estado sobre a viagem de Godofre e acabou atraindo para si um adulator, em vez de um sábio (MAQUIAVEL, 1973, p. 105-106). O Rei não desconfiou do Conde nem quando ele quis se casar com Alfreda, cuja mão teria sido oferecida pelo pai dela, na versão de Godofre, devido a murmurações de que ele havia ido a Cleves pedi-la em casamento. O Rei não averiguou as narrativas do Conde, não se casou e manteve relações amorosas com Lisandra, uma cortesã que servia Godofre. Por isso, quando Godofre quis se casar com Alfreda, o Rei pensou que a sua decisão estava ligada ao fato de Godofre não ter mais Lisandra.

Godofre é figurado como espelho do Rei, pois o Rei, assim como Godofre, colocou as paixões acima das matérias de governo. Enquanto Godofre tirou Alfreda do Rei, este desconhecia o seu privado e escolheu ficar com uma cortesã e não se casar. Sendo assim,

o Rei acabou atraindo para si um privado que age em benefício próprio e não em benefício dos negócios do estado. Se o príncipe não é prudente, não há como atrair bons conselhos (MAQUIAVEL, 1973, p. 106). Ao contrário do que prescrevia Maquiavel, o Rei também não honrava Godofre pelos seus serviços (MAQUIAVEL, 1973, p. 104), uma vez que este, quando ia se casar, disse só ser senhor de uma pobre aldeia. Como não observava o seu ministro, o Rei também não o honrava. Por fim, Alfreda descobre as mentiras de Godofre antes mesmo do próprio Rei, mostrando-se mais engenhosa que ele, e consegue resolver a trama ao se apresentar diante do Rei disfarçada de Diana. Isso ocorre depois de já ter se casado com Godofre. A consequência dos erros do Rei foi se casar com Alfreda depois que ela se tornou viúva e já tinha tido filhos com Godofre. Politicamente, o Rei fez um notório "*bad match*", sendo um perfeito exemplo do que não se deve fazer.

Ao observarmos a forma como foi impressa a *Novena Parte* de Lope de Vega e perceber que ela corresponde à mesma função formativa dos *espelhos de príncipe*, decidimos escolher as peças *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo menos* e *La Hermosa Alfreda* para relacioná-las com o *espelho de príncipe* de Maquiavel. Nesse sentido, Lope mobiliza outro gênero dentro do gênero cômico das comédias. Assim como Maquiavel, em circunstâncias diversas, Lope visa o mesmo modelo de príncipe, jovem e inexperiente, colocando-se no lugar do ancião que oferece proteção. Assim, eles criam um ideal de príncipe, alertando quanto ao controle de vícios e a necessidade de adquirir uma natureza animal, própria da prática social, a fim de que o Rei aprenda a ser prudente.

Referências

BALBOA, *viuda de* Alonso Martin de. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid, 1617.

BALBOA, *viuda de* Alonso Martin de. **Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Alonso Perez, 1619.

BURKE, Peter. A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista. **Estudo Histórico**, n.19, p. 83-97, 1997.

FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605.

JASMIN, Marcelo. Política e Historiografia no Renascimento Italiano: O caso Maquiavel. In: CAVALCANTE, Berenice (org.). **Modernas Tradições: Percursos da cultural ocidental, séculos XV-XVII**. Rio de Janeiro: Access, 2002. p. 177-202.

KOSELLECK, Reinhart. História Magistra Vitae: Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In: _____. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. São Paulo: Contraponto, 2006. p. 42-60.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

VIANNA, Alexander Martins. Temas sobre Renascimento: Arte, Política e Teologia. **Dimensões**, vol. 34, p. 307-331, 2015.

THE PRINCE'S MIRROR BY VULGACHO: FROM MACHIAVELLI TO LOPE DE VEGA

Abstract

We note that the set of comedies from the first edition of a twelve-piece folio by Lope de Vega, organized and named by him as *Novena Parte*, printed in 1617, is linked to the same formative function of the *prince's mirrors*. Although triggering different genres, we note that Machiavelli and Lope have similar concerns regarding the education of a young prince. Machiavelli writes a *prince's mirror* in didactic prose, while Lope writes comedy in dramatic verse. We chose three comedies from *Novena Parte* which are about how to instruct the King and the Queen in matters of state. To wit: *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* and *La Hermosa Alfreda*. We intend to offer a relationship between the instructions present in these comedies and the instructions of the *Prince*. We can say that both Machiavelli and Lope address mistakes of the highest state authority that were linked to a lack of experience and practical knowledge. Using classic models as a reference, Lope works with the recurrence of characters, while Machiavelli makes use of historical examples for his advice.

Keywords

Novena Parte. Lope de Vega. *The Prince*. Machiavelli. Genre.

Aprovado em: 08/03/2022

Teatro ligeiro e antropofagia textual: uma leitura de *A Filha de Maria Angu*, de Artur Azevedo

Suzane Morais da Veiga Silveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo realizar uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu* (1893), na qual o dramaturgo Artur Azevedo satiriza o momento político de implementação da República no Brasil e aborda temas como herança negra, revelando personagens típicas do cenário carioca finissecular. Desse modo, analisamos o gênero adaptação literária na escrita do autor como contraponto ao conservadorismo crítico e estético da *belle époque*, o qual privilegiava o teatro lírico e o teatro de tese. Ao processo de deglutição do estrangeiro de Azevedo, damos o nome de antropofagia textual, à luz do ideal de devoração cultural proposto, anos mais tarde, por Oswald de Andrade. Logo, investigamos também a contribuição do escritor para o desenvolvimento do teatro cômico musicado do Rio de Janeiro, também conhecido como ligeiro, por meio de releituras de clássicos franceses transportados para cenários e motivos brasileiros, imprimindo, assim, marcas que remetem à sua concepção de teatro brasileiro: popular e democrático.

Palavras-chave

Artur Azevedo. Teatro ligeiro. *A Filha de Maria Angu*.

Introdução

Durante o período da *belle époque* no Rio de Janeiro que, conforme aponta o pesquisador Jeffrey Needell em *Belle époque tropical* (1993), estendeu-se aproximadamente do início da República em 1889 até a Semana de Arte Moderna em 1922, a sociedade fluminense experimentou uma efervescência econômica e cultural, tornando-se, aos poucos, referência artística para todo o país. Com ares de civilização e de progresso, uma nova visão de mundo procurava ser difundida pelo novo regime, a República, a fim de agradar às elites da época, compostas principalmente pela burguesia cafeicultora. Esse fato provocou uma série de mudanças na arquitetura da cidade, em vias de um “afrancesamento” no seu centro urbano, bem como no comportamento de um grupo de pessoas mais abastadas, que passaram a se dedicar ao consumo de produtos importados, da moda parisiense, e de uma “vida artística” (teatros, cafés, museus etc.).

Desejava-se, assim, modificar a paisagem do Rio de Janeiro para satisfazer essa parcela da população, ávida por espaços apropriados nos quais pudesse gozar de mais conforto, planejamento urbanístico, entretenimento e usufruir de seus bens acumulados. Outro ponto que favorecia esse processo de aculturação era a intenção política do então prefeito, Pereira Passos, em abrir os portos da Capital Federal para a especulação turística. Logo, a presença da cultura francesa foi expressiva nesse período, principalmente em relação aos artistas e às companhias teatrais que se apresentavam no Rio de Janeiro, exercendo fascínio no público e ajudando a formar, de certo modo, as plateias cariocas. Tornaram-se, desse modo, mais possíveis as condições de maturação de um gosto pelo teatro e pela literatura, principalmente como objeto de consumo e de fetiche.

Os hábitos franceses são paradigmáticos no Rio de Janeiro na virada do século 19 para o 20. Arquitetura, moda, costumes seguem o modelo europeu, e o teatro não foge a esse padrão, abrigando turnês de companhias estrangeiras, que, além de exercerem fascínio, assumem papel paradigmático em parte de nossa produção teatral. Aspectos já discutidos, tais como as figuras dos grandes atores, os múltiplos cenários e a complexa estrutura organizacional das companhias do “teatro ligeiro”, comparados às descrições e gravuras dos habitantes *do Boulevard du Temple* (ou, pela frequência das mortes oferecidas pelos enredos melodramáticos, *du Crime*), parecem apontar para uma notável semelhança (MERISIO, 2005, p. 28).

No repertório das formas teatrais estrangeiras, notadamente francesas, que influenciaram a produção brasileira, na virada do século, podemos destacar as apresentações teatrais populares que abarcavam os gêneros de teatro musicado, como as operetas e/ou óperas cômicas, o teatro de variedades e os melodramas. Vistas pela crítica da época como

“subgêneros”, e referidas dentro do grande hiperônimo “teatro ligeiro”, essas produções se diferenciavam pelo tom divertido, jocoso, com que lidavam com os temas que formavam o enredo, geralmente composto por cenas curtas e um conflito central, de fácil entendimento pela audiência. Os gêneros do teatro ligeiro fizeram a delícia do público carioca da época e lotaram as casas de espetáculos para a surpresa dos empresários e o desprazer da crítica e do círculo de escritores, tidos como “sérios”, do cenário literário do momento.

Ao lado do teatro de tese, que praticamente se limitou à ideia da abolição da escravidão, praticaram-se no Brasil outras linhas de espetáculo, quais sejam o teatro lírico, o teatro considerado “sério”, o teatro popular, especialmente no vasto interior, o teatro tradicional de fundo lusitano, em franco retrocesso, e sobre todos, o teatro ligeiro. Sob este último rótulo genérico, podem-se alinhar operetas, zarzuelas, óperas-bufas, paródias, revistas, trololós e gêneros afins, todos sem maiores compromissos com os graves e sempiternos problemas da humanidade. Não se incomodando com as possíveis ou terríveis soluções para esses problemas, e sempre com o escopo de divertir plateias e indivíduos, cultuaram fervorosamente a então generalizada *alegria de viver* (HESSEL; RAEDERS, 1986, p. 145, grifo do autor).

A bilheteria cada vez maior gerada pelas companhias de teatro ligeiro, cujo público exigia sempre mais peças, acabou por transformar os teatros em grandes organizações empresariais bastante lucrativas, possibilitando uma produção em série de textos teatrais a fim de atender à demanda dos espectadores. Com isso, os teatros aprimoraram suas qualidades técnicas, exigindo certa profissionalização dos atores que formavam elenco mais ou menos fixo em cada casa de espetáculo.

No Rio de Janeiro, que concentrava praticamente toda a atividade cultural do País, reinava mais disciplina empresarial e maior senso de especialização por parte dos atores. Cada teatro possuía, com a sua pequena orquestra e coro, o seu corpo mais ou menos estável de comediantes, podendo passar, conforme as razões da bilheteria, do teatro falado ao musicado, e vice-versa, porém sem pular diariamente de um gênero a outro (PRADO, 2003, p. 144).

O teatro ligeiro e a questão da decadência do teatro

Em fins do século XIX, a crítica teatral se voltou fortemente a comentar a questão da “decadência do teatro”, tema que foi exaustivamente revisto e analisado por diversos autores a fim de avaliarem se os gêneros do teatro ligeiro teriam “desvirtuado” o caminho da dramaturgia brasileira, ou se o próprio mercado teatral e a preferência do público por esses espetáculos teriam concorrido, segundo os críticos, para uma dispersão do engajamento de jovens autores com o teatro nacional naquele período. Considerados nocivos ao teatro nacional – ora como uma espécie de reprodução do teatro estrangeiro, ora como simples forma de entretenimento sem compromisso com a reflexão sobre a realidade ou a sociedade –,

os gêneros do teatro ligeiro foram a temática central de uma fervorosa discussão entre críticos nas páginas dos periódicos da época, alguns dos quais afirmavam que eles poderiam vir a destruir a produção dramática nacional. Podemos citar, como exemplo de um desses censores, o escritor Machado de Assis, o qual, em crônica datada de 1873, revela toda a sua indignação com o período de crise pelo qual passava, a seu ver, o teatro brasileiro naquela ocasião.

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas nacionais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitisse alguma obra nacional quando aparecia. Hoje que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1951, p. 150-151).

Ignorando o caráter plural do teatro, alguns dramaturgos e críticos da virada do século, como na citação de Machado de Assis, dotados de ideais protecionistas e puristas, não admitiam qualquer manifestação teatral que tivesse como principal função divertir a plateia. Evitavam também qualquer aparente influência dessas formas teatrais populares sobre seus escritos, como se a reverberação dessas modalidades cênicas em suas obras pudesse diminuir o seu valor ou sua importância literária. A angústia de Machado de Assis residia justamente em tentar comparar a literatura dramática brasileira com a produção europeia, a qual ele entendia como superior e, conseqüentemente, como parâmetro de avaliação. Para isso, o romancista afirmava que era preciso que se criasse um teatro “essencialmente nacional”, sem influências exteriores, rejeitando crescentemente as adaptações literárias pelo fato de serem vistas, por ele, como meras reproduções dos originais europeus. Talvez, devido a esse pensamento, ele afirme que a literatura brasileira não possuía “obras severas de arte” (ASSIS, 1951, p. 151).

Outro crítico, chamado Cardoso da Mota, chegou a confrontar Artur Azevedo diretamente, por meio de uma carta, reclamando que o dramaturgo teria sido o iniciador da decadência do teatro nacional: “*A filha de Maria Angu*, paródia desagraciosa da *Fille de Madame Angot*, foi, por assim dizer, o início dessa longa série de disparates, que, hoje, para nossa vergonha (...) constitui o melhor do repertório das nossas companhias (...)” (FARIA, 2001, p. 605-606). O autor maranhense responde a essa acusação em crônica publicada em 1904 no jornal *O País*, intitulada “Em defesa”, rebatendo as críticas de forma irônica: “O público não foi da opinião do Sr. Cardoso da Mota, isto é, não a achou desagraciosa: aplaudiu-a cem vezes seguidas” (FARIA, 2001, p. 607).

Artur Azevedo e a proposta de devoração cultural

O autor de *Dom Casmurro* percebia, como frustradas ou incoerentes, as tentativas de se transpor as obras teatrais francesas para os palcos nacionais. O público, porém, rapidamente aprovou essas modalidades populares devido ao seu caráter jocoso e alegre. Paralelamente, existiam escritores que fizeram das formas populares a base de grande parte de sua produção teatral, como podemos notar na obra do cronista, dramaturgo, poeta, contista e romancista Artur Azevedo (1855-1908), que foi à sua época grande propagador do teatro ligeiro: “Agradam-me, não há dúvidas, as peças de pouco enredo, que conseguem prender a atenção do público por meio de cenas episódicas discretamente cosidas à ação geral” (AZEVEDO, 1887). Desse modo, Azevedo expressava preocupação em produzir um teatro que fosse democrático sem, contudo, deixar de escrever peças de qualidade artística, com embasamento teórico, visto que era exímio estudioso de dramaturgia: “o teatro que mais convém aos países novos é o teatro de costumes, e esse, deixem lá, é o verdadeiro teatro” (AZEVEDO, 1885).

Desse modo, a poética teatral de Artur Azevedo parece se pautar na devoração cultural como inspiração criativa, antecipando o dilema antropofágico: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ROCHA, 2006, p. 651). Esse aspecto do ideal modernista é comentado por Nanci de Freitas (2003) a respeito do teatro popular vislumbrado por Oswald de Andrade: “‘Ágil o teatro, filho do saltimbanco (...)’ Um teatro que, sem perder o contato com a pureza das manifestações populares, se expressaria na plasticidade e no ritmo do mundo moderno” (p. 60). Do mesmo modo, na crônica “Do teatro que é bom...”, Oswald (1971) defendia um teatro que fosse feito para o grande público, no qual o teatro de matrizes populares – que era seu objeto de interesse e investigação – fosse restabelecido e cultivado, em detrimento de um teatro erudito ou de câmara: **“Por isso mesmo, meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista” (p. 86).**

Assim, a antropofagia textual realizada por Artur Azevedo, em suas adaptações literárias, fundamentava-se na assimilação ativa do drama estrangeiro, do “outro”, para dar vida às descobertas do teatro nacional. As operetas, conhecidas também por “ópera leve”, “ópera-cômica”, ou ainda “ópera-bufa” – dentro do campo do teatro ligeiro –, rapidamente conquistaram o público carioca, principalmente em função das traduções literárias realizadas

por Artur Azevedo. Isso se deu, porque o autor não apenas adaptava os originais europeus, mas compunha verdadeiras releituras ou recriações dessas obras com feições próprias, numa espécie de profícua deglutição dos textos franceses para reinventá-los à cultura brasileira.

Com ares tropicais, os diversos cenários e personagens ganhavam novos trejeitos e qualidades de personalidade e de ação dentro das narrativas cênicas, misturando o estrangeiro ao nacional, o estranho ao semelhante, o poético ao burlesco. Além disso, conforme aponta Décio de Almeida Prado em *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908* (2003), esses eram textos extremamente porosos, sendo continuamente modificados a cada apresentação através da inserção de falas e “cacos” pelos atores na versão original do roteiro.

Na passagem de uma língua para outra, é verdade, perdia-se muito do sal gaulês, sempre mais leve que a pimenta nacional. Mas, no final das contas, pensando bem, com o recuo do tempo, que mal havia em semelhantes transposições? Não era a opereta uma obra do palco, completada em cena pelos intérpretes, por suas *cascades* (*lazzi* em italiano, *gags* em inglês), “cacos” que os atores iam enxertando no texto escrito, dando forma definitiva ao espetáculo? Por outro lado, já não significava a paródia, por si própria, uma criação de segundo grau, o rejuvenescimento, pelo riso, de velhos temas? (p. 97).

Assim, podemos perceber a liberdade que os atores dispunham para improvisar e se posicionar no palco, introduzindo contribuição própria. Com isso, tornavam as apresentações muito mais atraentes ao público, o qual elegia as suas “musas” e os seus “heróis” preferidos dentro das companhias que se organizavam cada vez mais como grandes empresas lucrativas. Cada grupo dispunha de seu próprio elenco de protagonistas, vilões, cômicos e heróis, cada qual representado por um determinado ator e atriz em função de afinidade física e de personalidade, os chamados “papéis colados” (SUSSEKIND, 1993).

Frente a esse cenário, deu-se a posição contrária da crítica a autores como Artur Azevedo, pelo fato de eles atraírem mais público utilizando-se dos gêneros populares. Defendendo-se das críticas a ele direcionadas, apenas afirmava: “Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude” (SEIDL *apud* PRADO, 2003, p. 97-98). Dessa forma, vigoraram as adaptações de clássicos franceses para o português no fim do século XIX, que passaram a fazer grande sucesso nos palcos cariocas, mas que foram mal vistas pela crítica e pelos escritores da chamada literatura “séria”. E que hoje, sem o olhar preconceituoso da época, podem ser lidas como obras que contêm valor estético e, não, apenas função de divertimento.

Uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu* (1893)

Propomos, no presente artigo, uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu*, publicada em 1893, de Artur Azevedo, na qual o autor lança mão de diversos recursos textuais para garantir à obra viabilidade de ser apresentada aos espectadores brasileiros, como resultado da mistura da trama francesa com a orquestração das cores, cenários, motivos e tipos nacionais. Entretanto, ao contrário do que se poderia pensar, em função da crítica da época, a peça aborda, de modo indireto, temas bastante espinhosos para a época, como críticas à República e a questão do negro na sociedade, como veremos mais adiante.

A primeira mudança da versão francesa para a brasileira ocorre na caracterização da protagonista da estória, cujo nome é alterado de Clairette Angot para Clarinha Angu. Essa estratégia de Azevedo tem o objetivo, segundo Prado (2003), não só de traduzir o texto para a língua nacional, mas, principalmente, de provocar a empatia do público, transformando a francesa filha de Madame Angot na filha de Maria Angu, a qual “obviamente só poderia ser brasileira” (p. 99).

O título da ópera-cômica em três atos *La fille de Mme. Angot* (1872) – produzida em parceria pelos autores dramáticos Paul Siraudin (1813-1883), Clairville, pseudônimo de Louis-François Nicolaïe (1811-1879), e Victor Koning (1842-1894) – foi imortalizada pelo compositor francês Charles Lecocq (1832-1918). Pelas mãos de Artur Azevedo, torna-se *A Filha de Maria Angu*, cujas falas sofrem modificações para os lugares e costumes brasileiros, como podemos verificar na transcrição abaixo de uma das primeiras coplas da trama, na qual a poética da fantasia dá lugar à descrição espacial:

A copla em francês:

No balão ela monta,
Lá está pelos ares,
e mais tarde ela confronta
desertos e mares.¹⁵
(LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 9, tradução nossa)

E a versão de Artur Azevedo:

Andou por Sorocaba,
por Guaratinguetá,
por Pindamonhangaba,
por Jacarepaguá.
(AZEVEDO, 1893, p. 4)

¹⁵ No original: “En ballon elle monte, / la voilà dans les airs; / et plus tard elle affronte / les mers e les déserts.”

A peça foi representada em palco carioca, pela primeira vez, no Teatro Fênix Dramática, em 21 de março de 1876. Depois, foi alterada e publicada em nova edição, em 1893, a qual utilizamos como base para esse estudo. Em 1894, estreou com o novo texto no Teatro Santana. Ambientada em dois cenários: na freguesia de Maria Angu e na Corte do Rio de Janeiro (então Capital Federal), o enredo d'*A Filha de Maria Angu* gira em torno de Clarinha (Clairette), órfã da famosa e sensual vendedora de peixe Maria Angu (Mme. Angot), caracterizada como menina bonita e inocente. Ela foi criada de forma coletiva pelo povo da freguesia de Maria Angu, o qual foi batizado em homenagem a sua mãe, já falecida.

Existia, de fato, uma localidade chamada “Mariangu” na época de Artur Azevedo, cujo nome indígena pertencia a uma ave abundante no recôncavo da Baía de Guanabara. Essa área passou a ser utilizada como porto para a Capital Federal no século XIX, chamando-se “Porto de Maria Angu”. Povoada por muitos trabalhadores, principalmente pescadores e comerciantes, a região é, porém, aterrada, por conta da reforma urbana de Pereira Passos no início do século XX, para dar passagem à construção da Avenida Brasil. Assim, a população que ocupava a região de Maria Angu foi repelida pelo então prefeito, passando a ocupar a região periférica da cidade e a subir os morros, integrando hoje a grande Comunidade da Maré, no Rio de Janeiro.

No início do século XX, pequenos núcleos de povoamento – quase sempre formados por pescadores – já se aglutinavam em torno dos portos na região, como o Porto de Inhaúma e Maria Angu. Mas este processo acelerou-se mesmo com a reforma urbana da prefeitura de Pereira Passos – que expulsou a população mais pobre do centro da cidade, provocando a ocupação das zonas periféricas (MUSEU DA MARÉ, 2006).



Figura 1 – Porto de Maria Angu antes da reforma de Pereira Passos (MUSEU DA MARÉ, 2006).

Artur Azevedo, ao utilizar um lugar real, como cenário de sua peça, em contraposição à Corte, está tratando do processo de urbanização do Rio de Janeiro da época, que crescia rapidamente dando origem aos cortiços, principalmente nas áreas de porto, como em Maria Angu. Na peça original francesa, Madame Angot também é moradora de uma região pobre e é descrita como uma personagem vigorosa e provocadora, que não recuava diante uma briga e que possuía recursos próprios, sendo uma conhecida vendedora de peixes.

Coplas.

I.

Mercadora de pescada,

Por cem mil interesses

Ela era adorada

No mercado de peixes.

Dias, feriados e domingos,

Quando importunada,

Com os dois punhos nos quadris,

Ela se indignava.

Muito bonita,

Pouco polida,

Possuía com dinheiro rigor;

Não tinha papas na língua,

Forte na briga,

Aquela era madame Angot!¹⁶

(LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 9, tradução nossa)

Já na atualização azevediana, a mãe de Clarinha mantém as características de ser decidida e impetuosa, mas a esses adjetivos é acrescentado um traço importante: ela é descrita pelo coro de pessoas da vila como uma ex-escrava. Nesse sentido, não é possível pensar a peça sem levar em consideração a questão política que o autor quer tratar ao colocar, como uma das personagens principais, uma mulher negra – liberta e independente (inclusive financeiramente) – numa época em que o Brasil tinha acabado de assinar a Lei Áurea, em 1888.

Coro

I

- Na fábrica do Pinho

Ainda a encontrei

Era um santo Antoninho,

Onde é que te porei!

Se acaso lhe tocava

Algum sujeito, zás!

(Deita as mãos nas ilhargas.)

Aqui as mãos botava

E agora vê-lo-ás!

Arrogante,

Petulante,

¹⁶ No original: “Merchande de marée,/ Pour cent mille raisons/ Elle était adorée/ A la halle aux poissons./ Jours, fêtes et dimanches,/ Quand on l’asticotait,/ Les deux poings sur ses hanches,/ Elle se disputait./ Très-jolie,/ Peu polie,/ Possédant um gros magot;/ Pas bégueule,/ Telle était madame Angot!”

Tendo uns cobres no baú,
 Respondona,
 Gritalhona,
 - Era assim Maria Angu!
 Coro - Arrogante, etc.;
 II (...)
 Um certo capitão
 Vendeu-a como escrava
 E foi pra correção!
 Paraíba
 Guaratiba,
 Chapéu d'Uvas, Iguaçu,
 Itaoca
 Aiuroca
 Tudo viu Maria Angu!
 (AZEVEDO, 1893, p. 4)

É mister notar como Artur Azevedo mobiliza expressões populares brasileiras para fazer o encadeamento das coplas, que na ópera são composições poéticas ritmadas, remetendo ao universo cultural do interior do país, como nos versos iniciais “Ainda a encontrei / *Era um santo Antoninho, / Onde é que te porei!*” (AZEVEDO, 1893, p. 4, grifos nossos), cuja origem remonta à tradição portuguesa e que significam “indivíduo muito mimado”, conforme revela a pesquisadora Isabel Santos (2014):

“Sant’Antoninho onde te porei” é uma expressão que tem origem na afeição dos paduanos pelo santo, que os levou a graves disputas acerca do direito e da honra de guardar o seu corpo. Hoje é aplicada às pessoas cheias de mimo e tão queridas, que todos os cuidados nos parecem poucos para as acarinhar (...).
 Esta expressão tem sido usada em textos dramáticos, que privilegiam sobretudo a vertente popular do teatro e do culto a Santo Antônio, como por exemplo *Rachel e Daniel* ou *o Enxota-Cães vulgo o Sacristão de Penamacor*, de Joaquim Duarte Junior, publicada em 1868 (p. 129-130).

O conflito de Clarinha reside no fato de estar prestes a se casar com o barbeiro Barnabé (Pomponnet), mas ser apaixonada pelo contraventor Nhonhô Bitu ou Ângelo Bitu (Ange Pitou), autor do jornal político *Imparcial*, que acabara de sair da prisão por causa de suas canções de levante popular e de conspirações contra o governo. No primeiro ato da peça, Clarinha e Bitu planejam um motivo para que a noiva não compareça ao casamento arranjado com Barnabé. Nesse ínterim, Bitu chantageia o subdelegado Sampaio (Larivaudiere), convencendo-o a comprar o seu jornal *Imparcial* por cinco contos de réis, sob pena de divulgar o seu caso secreto com uma das “raparigas”, que o subdelegado mantém às escondidas. Bitu, então, vai reclamar a mão de Clarinha, uma vez que está rico, mas é impedido pelos convidados do casamento. Clarinha, desapontada pelo fracasso do plano, decide ler as frases de protesto do *Imparcial* em voz alta na rua e é presa pelo subdelegado Sampaio, como ela queria, a fim de não se casar com Barnabé.

No segundo ato, o noivo Barnabé vai à delegacia do subdelegado Sampaio à procura de sua noiva e descobre que ela foi levada para a Corte, onde está detida. Lá uma das “cocotes” de Sampaio, Chica Valsa (Mademoiselle Lange), fica sabendo da história de Clarinha e a reconhece dos tempos de colégio, resolvendo ajudá-la. Numa reviravolta, porém, Chica Valsa declara seu antigo amor por Bitu, a quem largou no passado para usufruir do luxo e dos favores do subdelegado Sampaio, e, para surpresa do leitor, é correspondida pelo jornalista. No terceiro e último ato, durante um arraial, na noite de festa do Espírito Santo, Clarinha, que estava na Corte, consegue voltar para a freguesia de Maria Angu e descobre que Bitu e Chica Valsa ficaram juntos, enquanto ela permanecia presa. Clarinha, até então descrita como jovem ingênua, revela a todos o seu temperamento “despachado de Maria Angu” (1893, p. 53) e que todo aquele tempo fingia ser uma moça inocente. Traída, contudo, pelo namorado e por Chica Valsa, Clarinha decide se casar com Barnabé, que lhe faz juras eternas de amor.

Coplas

I

Clarinha - Fizestes muitos sacrifícios
para que eu não tivesse vícios,
E eu tive sempre paciências
de aparentar muita inocência!
Constante fui no fingimento;
Sonsa como eu nenhuma havia!
Tudo isso, devo ao meu temperamento,
Por temperamento eu fingia!
De Maria Angu
Eu cá sou filha, não há negar.
(AZEVEDO, 1893, p. 22)

Podemos considerar a opereta *A filha de Maria Angu* como uma recriação literária em que elementos de um imaginário francês são devorados ao longo da peça para dar vida a personagens singulares da sociedade fluminense da época. Percebemos que na trama cômica existe uma tensão em se retratar aspectos da vida da população pobre da freguesia de Maria Angu sem, no entanto, deixar de se demonstrar as vicissitudes do espaço urbano e dos hábitos da Corte carioca. Não à toa, pois, a ação do primeiro e terceiro atos se passa na freguesia de Maria Angu, região periférica, e a do segundo ato, na Corte.

O estudioso Antonio Martins Araújo (2002) afirma que o teatro de Artur Azevedo apresenta, com riqueza de pormenores e muita verve, a produção teatral da *belle époque* fluminense com “suas fraquezas e heroísmos, suas preferências e ojerizas, suas diversões e medos, enfim, todo um painel humano” (p. 4), antecipando a proposta modernista de uma literatura que oscila entre o erudito e o popular, canibalizando as diferentes formas artísticas

para dar origem a uma obra polifônica e plural. Tomemos, como exemplo, a cena V do primeiro ato da peça, em que se apresenta Ângelo Bitu como um jornalista, ativista e revolucionário. A fala do jovem, na versão azevediana, remete à deflagração da República no Brasil, aludindo ironicamente ao episódio da Ilha dos Ratos, hoje Ilha Fiscal, em que a Corte esbanjou grande parte do dinheiro do tesouro nacional numa luxuosa festa, apenas para convidados especiais – evento que ficou conhecido como o último baile do Império.

Bitu - Pergunta-me bem a quem não lhe pode responder. Todos sabem a minha história, menos eu, que ignoro quem sou, de onde vim e para onde vou. Aqui onde me vêem está um grande homem! Abraço as ideias do século e pugno pela nobre causa da democracia! Em 1867 tentei proclamar uma pequena República na Ilha dos Ratos! Foi a falta de metal sonante que me privou de fazer lavar a minha santa propaganda...

Barnabé (À parte.) - Santa propaganda! Nunca vi esta santa na folhinha!

Bitu - Mas para que todo este aparato?

Barnabé (À parte.) - Um bonito nome! Propaganda! (AZEVEDO, 1893, p. 5)

Para tentar fortalecer a Monarquia, já decadente pelo fim da escravatura e pela pressão por parte de alguns setores da população (os militares, os abolicionistas e os republicanos), o Império resolveu dar um baile, em homenagem ao comandante Banen do navio chileno *Almirante Cochrane*, em retribuição à igual acolhida em tempos anteriores. Na realidade, a verdadeira finalidade do baile seria a confirmação das Bodas de Prata da Princesa Isabel (1846-1921) e do Conde D'Eu (1842-1922), que já tinham ocorrido em 1889, em um plano para fortalecer a Monarquia, ameaçada por tantos que defendiam ideais republicanos.

Outro motivo para a realização do banquete era tentar revigorar a imagem do Império na opinião pública, sensibilizando a nobreza, empobrecida pela abolição da escravatura, para a preservação do regime – empreitada que acabou funcionando às avessas. Para que a ideia do baile funcionasse, era necessário escolher o local: se a festa acontecesse no Paço de São Cristóvão, os militares do Exército, cujo quartel da Artilharia ficava ao lado, teriam a faca e o queijo nas mãos para dar o golpe. Bastava cercar o Imperador e seu ministério. O mesmo aconteceria se o baile fosse realizado em Petrópolis: os revoltosos precisariam apenas explodir as pontes ferroviárias para deixar o governo imperial isolado.

A solução seria uma ilha. Monarquista, a Marinha de Guerra brasileira, a terceira do mundo na época, daria a cobertura. E ainda poderia contar com a ajuda da Marinha chilena, que enviara o encouraçado *Almirante Cochrane* para exercícios na Baía de Guanabara. A Ilha Fiscal, ou Ilha dos Ratos, estava logo ali, com seu belo palácio recém-construído, em estilo mourisco, aos moldes de majestosos castelos que existiam na região de Alverne, na França. Assim, o personagem Ângelo Bitu elege a Ilha dos Ratos como arquétipo do pedantismo

autoritário do Império e cenário de sua “revolução”, onde o jornalista começaria por instaurar a democracia em terras tupiniquins – tema melindroso para a época do dramaturgo.

Logo, podemos aferir que a “Santa Propaganda” referida pelos personagens Bitu e Barnabé se aplica, de fato, à propaganda republicana. É mister ressaltar o fato de que a referência temporal da peça é o ano de 1893. Essa informação é importante, pois o intertexto da trama comenta, de modo sutil, os bastidores da queda da Monarquia e da deflagração da República, expondo, sob diferentes perspectivas, os motivos pelos quais se desenvolveu o referido evento histórico.

Outro aspecto levantado pela obra é a censura da Corte à Imprensa, representada na figura do subdelegado Sampaio, que faz de tudo para inviabilizar a publicação do jornal *O Imparcial*, de Bitu, que o faz às escondidas. Aliás, é a própria leitura do periódico que faz com que Clarinha seja presa. A sátira política aparece, assim, por meio da crítica do jornalista republicano ao sistema opressor de sua vila, e, sutilmente, da peça ao regime monárquico. Na cena abaixo, Bitu denuncia o fato de Sampaio gastar dinheiro público para manter uma amante na Corte.

Cena XV

Os mesmos, o Escrivão, que entra e observa cautelosamente tudo quanto se passa

Coplas

I

Clarinha (Lendo o jornal.) - Esta maldita freguesia

De um grande abismo à beira está

Não tem o povo garantia,

Moralidade aqui não há!

O famoso subdelegado

Do cargo seu não quer cuidar,

Porque leva esse desgraçado

Todas as noites a jogar!

É isto, leitores, pregar no deserto,

E não vale a pena, não vale, decerto,

Qu’rer dar remédio a tanto mal

No independente Imparcial!

Coro - É isto, leitores, pregar no deserto, etc.

O Escrivão (À parte.) - Ora espera! (Sai.)

II

Clarinha - Conquanto viúvo e já cansado,

E com três filhas a educar,

Tem o Senhor Subdelegado

Uma mulher particular.

Lá na Corte essa tipa mora,

Casa de muito luxo tem...

Tudo quanto ela deita fora

Paga este povo e mais ninguém!

É isto, leitores, pregar no deserto, etc.

Cena XVI

Os mesmos, o Escrivão, Soldados

Escrivão - Prendam esta senhora!

Coro - Céus!

Bitu - Isso não quero eu!
 Alego sem demora
 Que aquele artigo é meu!
 Escrivão e Soldados - Para a prisão sem tardar!
 (AZEVEDO, 1893, p. 11)

A antropofagia textual de Artur Azevedo fica evidente no início do terceiro ato da peça, cuja ambientação, no texto original francês, apresenta as personagens no jardim de um cabaré (ou salão) em Belleville, mas que, na versão de Artur Azevedo, transforma-se no cenário de um arraial, durante a festa do Divino Espírito Santo, no vilarejo de Maria Angu. Assim, a primeira cena desse ato é destinada a retratar os hábitos e costumes da festa católica, revelando os tipos populares que ali festejavam e frequentavam.

O teatro representa o jardim de um cabaré de Belleville iluminado por um globo. Em todos os lugares bosques e à direita um caramanchão. Todos os bosques e talhadia devem ser dispostos de maneira que os personagens de lado possam deslizar sem quase serem vistos. Entrada ao fundo e aos lados.¹⁷ (LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 77, tradução nossa)

 Ato Terceiro

Um arraial em Maria Angu, na noite da festa do Espírito Santo. Fogos de artifício. Balões de papel. À direita casa do Juiz da Festa e à esquerda uma igreja, abertas ambas e iluminadas.

Cena I

Cardoso, Guilherme, Botelho, Chica Pitada, Gaivota, Teresa, Operários, Festeiros, povo, depois o Juiz da Festa (Ao levantar o pano vem do fundo o bando do Espírito Santo. À frente o Imperador representado por uma criança. Repiques de sino. Foguetes.)

Coro de Festeiros - Entoemos nosso hino

Perante o celeste altar,

Para louvar o Divino,

Para o Divino louvar!

(O bando do Espírito Santo entra na igreja.)

O Juiz da Festa (Saindo da casa e dirigindo-se aos que ficaram em cena.) Então, rapaziada! Venham trincar uma perna de peru cá em minha casa! Eu sou o Juiz da Festa! Viva o divino Espírito Santo!

Todos - Viva! viva o Juiz! Vamos! vamos!... (Festeiros e homens do povo seguem o Juiz, que entra em casa.)

Gaivota - Então? Não vamos nós também?

Guilherme - Eu não! Vão vocês, se quiserem!

Chica - Ora! É tão bom trincar uma perna de peru!

Cardoso - Trincar! Seria preciso que não tivéssemos coração!

Botelho - E que tivéssemos fome!

Cardoso - Trincar uma perna de peru quando não sabemos o fim que levou nossa filha!

(AZEVEDO, 1893, p. 21-22)

Podemos observar que a primeira cena do original francês, que apresenta um cenário de bosques e cabarés, é tragada literariamente, na versão de Artur Azevedo, para

¹⁷ No original: “*Le théâtre représente le jardin d'un cabaret de Belleville illuminé pour un bal. Partout des bosquets et à droite une tonnelle. Tous les bosquets et taillis doivent être disposés de maniere a ce que les personnages de lade puissent s'y glisser sans être presque vus. Entrée au fond et de tous les côtés.*”

fazer surgir a Festa do Divino, celebração típica do interior do Brasil. Nesse cenário, aparecem canções e características de organização da festa, com a presença do coro e do corifeu – o Juiz – que é quem organiza a celebração. Aparecem também as personagens em primeiro e segundo planos – Gaivota, Guilherme, Chica, Botelho e Cardoso, operários, donas-de-casa e vendedores – festejando e comemorando, apesar da preocupação com Clarinha, até então sumida na trama. No trecho citado, percebe-se a devoração não só do estrangeiro, mas também das tradições da cultura popular sacra do Brasil.

Clarinha parece ser na peça uma espécie de alegoria do Brasil: é descrita como mulata, filha de Maria Angu com um fidalgo da Corte, que por ela se apaixonou – fato somente revelado no final da estória como um recurso *deus ex-machina* para salvar a protagonista da prisão. Composta por oposições, a questão familiar de Clarinha é o ponto nodal de todas as outras dialéticas discutidas na peça: freguesia de Maria Angu (periferia) x Corte do Rio de Janeiro (Capital); Barnabé (segurança do casamento) x Ângelo Bitu (aventura); Jornal (imprensa) x subdelegado Sampaio (Lei); Clarinha (menina ingênua) x filha de Maria Angu (impetuosa como a mãe – filha de peixe, peixe é).

Desse modo, podemos afirmar que a peça expressa o processo de formação moral de Clarinha e seu percurso de autoconhecimento, passando de menina, tida como inocente, até se assumir enquanto filha de Maria Angu, herdeira de suas características e, conseqüentemente, de sua herança cultural negra, popular e periférica – como pertencente à freguesia dos pescadores. Somente quando ela se apropria do legado de sua mãe, que é uma mulher vitoriosa, as outras questões se resolvem – ela escolhe Barnabé, decide morar em Maria Angu, vence a “Lei” na figura de Sampaio. Essa dimensão ética demonstra a problemática mais profunda da estória, questão que não existia na versão francesa, e que envolve uma discussão sobre a negritude, mais especificamente sobre o orgulho negro, de forma indireta, uma vez que o aspecto cômico fica em primeiro plano.

Considerações finais

As adaptações literárias realizadas por Artur Azevedo causaram polêmica em torno de sua figura pública de dramaturgo e crítico, tendo sido acusado e questionado por seus colegas escritores de ter introduzido no país “essas acomodações um tanto espúrias” (PRADO, 2003, p. 97), ele que à época representava o que havia de mais estabelecido no teatro e na crítica teatral nacionais: “É o ponto de vista expresso por Artur Azevedo, o homem que no momento encarnava o teatro nacional, em sua dupla condição de autor e

crítico” (PRADO, 2003, p. 98). Alguns reclamavam do paradigma da fidelidade ao texto original, enquanto outros apenas encaravam com desprezo a adaptação literária, vista como algo tendencioso e incoerente por parte dos escritores que privilegiavam um teatro “nacional”. Conforme analisamos neste estudo, e é ratificado por Décio de Almeida Prado (2003, p. 98-99), as traduções não eram “ao pé da letra”, pois eram recriadas pela inventividade do dramaturgo brasileiro e dos atores na criação teatral, ganhando acréscimos ao próximo achado cômico pelos diferentes intérpretes em cada apresentação, os quais eram, posteriormente, inseridos na peça para compor o texto final.

Assim, uma adaptação literária não pode ser encarada como uma mera tentativa de tradução textual, mas como relação de recriação e tensão com os textos originais. Podemos evocar um trecho do texto *Uma teoria de Exportação? Ou: “antropofagia como visão de mundo”*, de João Rocha (2006), para pensarmos a apropriação cultural não como reprodução, mas como coprodução: “Nessa direção, pode-se imaginar uma literatura antropofágica. Numa tal história, a ‘angústia da influência’ daria lugar à ‘produtividade da influência’, pois o inventor se consideraria mais forte quanto mais célebres suas ‘influências’ se revelarem” (p. 656).

Podemos refletir, ainda, sobre a adaptação literária como deglutição de diferentes perspectivas para a formulação de princípios de subjetivação, no caso, da própria noção de identidade do teatro nacional, partindo, não de um purismo ideológico, mas da constituição da literatura dramática nacional, através da incorporação de outras visões de mundo e de outros elementos culturais de modo centrífugo e não centralizador:

Mas, afinal, que tipo de sociedade é essa na qual a constituição dos sujeitos passa pela apropriação violenta de princípios de subjetivação, que são, por necessidade, exteriores? Seja no plano da constituição da pessoa, seja do grupo social, estamos diante de um modo centrífugo de reprodução sociocultural, que não se funda na acumulação e transmissão interna de capacidades e riquezas simbólicas, mas em sua apropriação no exterior. Apropriação de capacidades e perspectivas que, para se tornarem próprias, devem ser consumidas e familiarizadas (FAUSTO, 2011, p. 168).

Ademais, conforme explicita Prado (2003), o próprio texto francês *La fille de Madame Angot* já trazia em si grande influência de outros textos e de histórias orais de figuras e mitos populares de fundação da cultura francesa.

A Filha de Maria Angu, no entanto, constituía um caso à parte. A ação na peça francesa passava-se durante o Diretório, nesse desfecho cômico das altas aspirações da Revolução Francesa. O autor chamava ao palco algumas figuras históricas, a atriz Mlle. Lange, o cançonetista político Ange Pitou (romanceado por Alexandre Dumas), além de evocar a memória de Mme. Angot, personagem mítica, gerada por um sem número de peças e canções populares, uma vendedora de peixe no mercado, bonitona e despachada (p. 99).

Nessa concepção, podemos ratificar que, na ópera-cômica *A filha de Maria Angu* de Artur Azevedo, com efeito, opera-se uma autêntica experiência de antropofagia textual – idealizada alguns anos mais tarde pelos modernistas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral: matar e comer o que vem de fora para transformar o “outro” no “mesmo”. E, nesse atravessamento de culturas, produzir a literatura dramática cômica do final do século XIX, em sua feição mais singular, aprofundando e variando os motivos e os modos de produção do teatro carioca da época. Mais do que mera imitação ou reprodução de modelos franceses, é mister considerar as adaptações literárias dos gêneros de teatro ligeiro como metamorfoses de textos em que olhares se misturam a múltiplas circunstâncias e contextos, alcançando novos rumos e proporcionando a realização de verdadeiras obras híbridas, em que a questão da autoria fica em segundo plano para dar espaço às mutações do texto. Assim, podemos afirmar que a adaptação literária *A Filha de Maria Angu* oferece uma leitura composta pela “imaginação teórica da alteridade” (ROCHA, 2006, p. 648), uma vez que se apropria criativa e ativamente da contribuição do outro para o fortalecimento e engrandecimento de si.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Do Teatro, que é Bom.... In: **Ponta de lança**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira/Instituto Nacional do Livro (MEC), 1971. Disponível em: https://monoskop.org/images/a/a3/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol5.pdf Acesso em: 15 nov. 2012.
- ASSIS, Machado. **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson, 1951.
- ARAÚJO, Antonio Martins (Org.). Homo politicus. In: AZEVEDO, Artur. **Teatro completo de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- AZEVEDO, Artur. A filha de Maria Angu. **Teatro de Artur Azevedo**. Tomo I. Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. V. 7. Coleção clássicos do teatro brasileiro, 1893. In: Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa (USP). Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/A%20Filha%20de%20Maria%20Angu.pdf. Acesso em: 15 maio 2020.
- AZEVEDO, Artur. De Palanque. **Novidades**, 20 de julho de 1887.
- AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1885.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2001.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: Editora Espaço Cultural, 2011.

FREITAS, Nanci de. A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”. In: **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 6, p. 96-128, 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44489>. Acesso em: 15 nov. 2012.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre: UFRGS, 1986.

LECOCQ; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING. **La fille de Madame Angot: opéra-comique en trois actes**. Paris: *Tresse, libraire-éditeur*, 1874. Disponível em: <https://ia801801.us.archive.org/0/items/lafilledemadamea00leco2/lafilledemadamea00leco2.pdf>. Acesso em: 15 maio 2020.

MERISIO, Paulo Ricardo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circoteatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais**, 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2005.

MUSEU DA MARÉ. **A história da Maré – parte 1. De 1500 a 1940: do descobrimento aos primeiros núcleos de pescadores**, 2006. Disponível em: http://www.museudamare.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=115. Acesso em: 15 maio 2020.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, Décio Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EdUSP, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia como visão de mundo: um paradigma teórico da alteridade. In: JOBIM & PELOSO. (org) **Identidade e literatura**. Roma/ Rio de Janeiro: Università de Roma “La Sapienza”/UERJ, 2006.

SANTOS, Isabel Maria Dâmaso de Azevedo Vaz dos. **Do altar ao palco - Santo António na tradição literária, artística e teatral em Portugal e em Espanha**. Tese (Doutorado em Estudos de literatura e cultura, especialidade em Estudos portugueses), Universidade de Lisboa, 2014.

SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo*. In: Décio Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EdUSP, 2003, p. 97-98.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

LIGEIRO THEATER AND TEXTUAL ANTHROPOPHAGY: A READING OF *A FILHA DE MARIA ANGU*, BY ARTUR AZEVEDO

Abstract

This article aims to make a reading of the parody *A Filha de Maria Angu*, in which the playwright Artur Azevedo satirizes the political moment of establishment of the Republic in Brazil and approaches themes like black heritage, revealing typical characters of Rio de Janeiro's scenario of the end of the century. This way, we analyze the literary adaptation genre in the author's writing as a counterpoint to *belle époque*'s critical and aesthetic conservatism, which favored the lyric theater and the thesis theater. We call this process of swallowing the foreigner by Azevedo textual anthropophagy, in the light of cultural devouring ideal, proposed years later, by Oswald de Andrade. Thus, we also investigate the writer's contribution to the development of the comic theater in Rio de Janeiro, also known as *ligeiro*, through re-readings of French classics transported to Brazilian scenarios and motifs, printing, however, marks that refer to his conception a democratic, popular and Brazilian theater.

Keywords

Artur Azevedo. Teatro ligeiro. *A Filha de Maria Angu*.

O contraste como estratégia narrativa nos minicontos da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*

Paulo Ricardo Moura da Silva¹⁸

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG)

Resumo

O miniconto é uma produção literária que está ganhando cada vez mais espaço na cena literária contemporânea, não porque tenha surgido nas últimas décadas, mas devido à atenção especial que os escritores, os editores, os críticos literários e os leitores têm dedicado a este gênero narrativo. A antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* se insere nesse horizonte crítico, sobretudo no âmbito da ficção brasileira, ao se propor a reunir minicontos de diferentes escritores contemporâneos de nosso país. Diante da concisão, que é um dos aspectos característicos mais evidentes desta produção literária, buscamos discutir neste estudo como o contraste pode ser utilizado como uma estratégia narrativa capaz de contribuir para a elaboração da narratividade nos textos literários que compõem a referida antologia.

Palavras-chave

Contemporaneidade. Literatura Brasileira. Minicontos. Narratividade.

¹⁸ Doutor em Teoria literária, professor do Instituto Federal de Minas Gerais.

Alguns detalhes sobre os minicontos

A antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, publicada em 2004, organizada pelo escritor e agitador cultural Marcelino Freire, foi um dos importantes disseminadores do miniconto no âmbito da literatura brasileira contemporânea, em termos de buscar uma maior visibilidade a esta produção literária no Brasil. Porém, são em tempos anteriores à publicação desta antologia que vamos encontrar escritores que podem ser considerados os precursores da escrita miniatural na literatura brasileira.

Miguel Heitor Braga Vieira (2015) discute atentamente a busca por estabelecer os primórdios, no Brasil, da escrita literária que se lança ao desafio de se constituir, em termos estéticos, *no e pelo* mínimo de recursos linguísticos. Segundo Vieira, ainda que grande parte da crítica literária considere Dalton Trevisan, com o livro *Ah, é?*, publicado em 1994, o precursor do miniconto no Brasil, alguns estudos críticos e historiográficos nos permitem perceber que podemos retroceder um pouco mais no tempo em busca das origens desta produção literária em nosso país.

Vieira não tira a importância que Dalton Trevisan possui, porque, conforme sugere Pedro Gonzaga (2007), o escritor insere-se de modo tão consciente, certo e inovador no âmbito da produção literária de minicontos, que essa posição criativa lhe confere uma singularidade marcante no que diz respeito à (mini)ficção brasileira. Entretanto, Vieira indica como textos literários precursores do miniconto na literatura brasileira, a partir dos estudos de Marcelo Spalding (2008), “Um apólogo”, de Machado de Assis, presente no livro *Várias Histórias*, publicado em 1886, bem como, a partir dos estudos de Rauer Ribeiro Rodrigues e Fabrina Martinez Souza (2011), *Canções sem metro*, de Raul Pompeia, textos publicados em jornais a partir de 1883 e publicados em livro, postumamente, em 1900.

Vieira também chama a atenção para os diálogos possíveis entre o miniconto brasileiro do século XXI e a literatura produzida ao longo do século XX no Brasil:

O miniconto brasileiro contemporâneo (e estamos pensando em escritores como Marina Colasanti, João Gilberto Noll, Ivana Arruda Leite, Fernando Bonassi, Verônica Stigger, e muitos outros) dialoga, assim, não só com a literatura do primeiro modernismo, como também com a produção posterior, estabelecendo um notável processo de aproximação e alinhamento entre autores que buscaram em suas obras dizer o máximo com o mínimo, usando, para isso, a narrativa curta como parâmetro (VIEIRA, 2015, p. 78).

Vieira busca reconhecer, sobretudo, na Geração modernista de 1922 e na Geração mimeógrafo, também nomeada como Poesia marginal dos anos 1970, um trabalho estético

que objetiva a condensação do texto literário em poucas palavras, capazes de expressar com o pouco poético o muito do mundo. Sob esse aspecto, o crítico literário aponta para os diálogos possíveis entre a referida produção literária do século XX e os minicontos, que emergem fortemente na literatura contemporânea.

Embora a Primeira geração modernista e a Geração mimeógrafo estejam essencialmente no âmbito da poesia, enquanto os minicontos são narrativas, o que, *a priori*, exigiria, metodologicamente, certa distinção entre essas produções literárias, vale ressaltar que os minicontos parecem estar em uma relação fronteira com a poesia, segundo afirma Adriana Berchenko (1997), pesquisadora que toma a literatura hispânica como seu referencial de análise. Nesses termos, essa proximidade com a poesia pode permitir que se resgate também a tradição poética para se compreender melhor a origem e o desenvolvimento do miniconto.

Interessante observar como determinados paratextos da antologia *Os cem menores brasileiros contos do século* apontariam para certas características do miniconto, discutidas no âmbito dos estudos literários e, por isso, nem sempre consensuais. A primeira que podemos indicar nota-se no próprio título da antologia: a intertextualidade. O crítico literário Italo Moriconi organizou, em 2001, a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, em que apresenta a produção contística brasileira do século XX a partir de uma divisão em seis seções: “De 1900 aos anos 30: Memórias de ferro, desejos de tarlatana”, “Anos 40/50: Modernos, maduros, líricos”, “Anos 60: Conflitos e desenredos”, “Anos 70: Violência e paixão”, “Anos 80: Roteiros do corpo”, “Anos 90: Estranhos e intrusos”.

Por meio de um jogo de palavras entre “melhores” e “menores”, que salienta a proximidade fonética de ambas as palavras, Marcelino Freire, ao intitular a antologia que organiza de *Os cem menores contos brasileiros do século*, buscaria estabelecer uma intertextualidade com a antologia organizada anteriormente por Italo Moriconi, que teve considerável circulação no cenário literário brasileiro nos anos iniciais do século XXI.

Essa intertextualidade com *Os cem melhores contos brasileiros do século* reaparece no prefácio da antologia de Marcelino Freire, uma vez que é justamente Italo Moriconi quem escreve o prefácio e, abaixo de seu nome, temos a seguinte indicação: “organizador de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (editora Objetiva)” (2004, s./p.). Caso o leitor não conheça a antologia de Moriconi para, só com o título *Os cem menores brasileiros contos do século*, remeter-se a ela, o paratexto citado acima garante maior possibilidade de que o leitor reconheça a intertextualidade.

Para além do título, a intertextualidade também está presente na introdução escrita por Marcelino Freire, em que ele explica, em cinquenta palavras, a proposta da antologia. O título da referida introdução é justamente o miniconto “O dinossauro”, do escritor guatemalteco Augusto Monterroso, um dos minicontos mais famosos: “quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” (2004, s./p.). A referência a Monterroso parece trazer à antologia a forte presença dos minicontos na ficção latino-americana, a fim de indicar o quanto a literatura brasileira também se inseriria na dinâmica literária da América Latina.

Irene Andres-Suárez reconhece que a intertextualidade não é um aspecto que se manifeste única e exclusivamente em minicontos, porém “en el caso del microrrelato va más allá de ser un mero ingrediente, ya que permite reducir al máximo la extensión del texto y obtener una economía verbal óptima” (2010, p. 173). A intertextualidade, nesses termos, apresenta-se como uma estratégia narrativa utilizada com a finalidade de contribuir para a elaboração estética da concisão que caracteriza fundamentalmente o miniconto. Ao remeter a outros textos, o miniconto condensa na referência a estes textos um conjunto de significações, discussões e relações possíveis, que, pelo mínimo de material linguístico, proporcionaria ao leitor a possibilidade de reflexões críticas significativas.

A ênfase nos “menores”, indicada no jogo intertextual dos títulos, parece apontar, ainda, para a característica mais evidente dos minicontos, mas que, nem por isso, é dispensável de discussão crítica para melhor se elucidar tal produção literária: a concisão. David Lagmanovich, ao refletir criticamente sobre a questão da brevidade nos minicontos, afirma que “la belleza de un microrrelato consiste en percibir que los ejemplares de este género no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección” (2006, p. 41).

A impressão de que os minicontos não passam de fragmentos de outros textos devido a sua concisão é uma percepção crítica que, de acordo com as palavras de Lagmanovich, não seria coerente, uma vez que o miniconto se organiza como um texto autônomo, em que a brevidade influencia significativamente na elaboração textual, como, por exemplo, na ausência ou minimização de apresentações, descrições e digressões. Lagmanovich alerta que “el criterio no debe ser el de ‘poner menos palabras’, sino el de ‘no poner palabras de más’” (2006, p. 41). Em outras palavras, a brevidade no miniconto não parece estar relacionada à falta de desenvolvimento textual, mas ao desenvolvimento imprescindível, fundamental e crucial do texto literário.

A epígrafe da antologia organizada por Marcelino Freire parece sugerir o processo de concisão que marca os minicontos: “No princípio era o Verbo. João 1: 1-3”

(2004, s./p.). A recontextualização da bíblia para a antologia ressignifica a passagem citada: se, no evangelho de João, o trecho se refere à palavra criadora que, nos primórdios, tempo anterior a própria criação do universo, era parte integrante do próprio Deus criador, em *Os cem menores contos brasileiros do século* parece sugerir que o mínimo linguístico é capaz de guardar em si o princípio primordial do mundo.

Se a literatura busca ser conhecimento do ser humano e do mundo por meio do uso estético das palavras, o miniconto se lança ao desafio de encontrar expressões literárias condensadas que possibilitem a reflexão das experiências humanas. Brevidade não é sinônimo de superficialidade, porque supostamente seria de pouco desenvolvimento, ao contrário, o breve cria a necessidade de ser preciso, certo e indispensável no trato com a matéria narrativa e, por suas lacunas, motiva o leitor a maiores reflexões.

O curioso desta epígrafe é que “no princípio era o verbo” é apenas o início de toda a passagem que está referenciada, uma vez que João 1: 1-3 corresponde ao seguinte trecho: “¹No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. ²No princípio, ele estava com Deus. ³ Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito”.

Com a leitura atenta de toda a passagem bíblica, podemos notar que a parte citada em epígrafe parece ser capaz de apontar para a essência/o essencial das palavras do apóstolo João, o que poderia sugerir que o miniconto busca a redução ao fundamental, porém, que possa remeter e motivar a discussões mais amplas do que o texto em si mesmo. Tal percepção crítica está em consonância com o que Italo Moriconi afirma no próprio prefácio: “é no lance do estalo que a cena toda se cria. Na narrativa e na poesia. Alguém já disse, poesia é uma frase ou duas e uma paisagem inteira por trás” (2004, s./p.).

Outro elemento a se considerar é a participação mais ativa e evidente do leitor no processo literário dos minicontos, aspecto que é ressaltado por David Roas:

Si, como ya advertieron Eco y Iser, el lector de ficciones es siempre una figura activa, cocreadora del texto, dicho proceso se intensificaría en el microrrelato. Su hiperbrevedad y los diversos recursos que esta implica – uso extremo de la elipsis, carácter abierto y polisémico, empleo constante de la intertextualidad (y otros recursos como la metalepsis o los juegos lingüísticos) – exigirían una mayor cooperación del receptor, o incluso, como no dudan en afirmar muchos críticos, un lector más competente que el que requieren otras formas narrativas (ROAS, 2012, p. 54).

As lacunas, as referências e as ambiguidades que são motivadas pela brevidade do miniconto requerem que o leitor atue de modo mais marcante no processo de leitura, de

maneira que a interação entre leitor e texto literário parece receber os estímulos da própria construção estética dos minicontos para que a interação se estabeleça de maneira mais intensa.

Os cem menores contos brasileiros do século, após os minicontos dos escritores brasileiros contemporâneos, reserva um espaço para que o leitor possa escrever também um miniconto. Desse modo, o leitor não é apenas um coautor engajado na leitura e, conseqüentemente, na própria obra literária, mas também um dos autores participantes da antologia, o que problematizaria a divisão precisa entre as categorias de autor e leitor.

Os cem menores contos brasileiros do século sob a perspectiva do conflito e da tensão

De acordo com o *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, podemos considerar que “a definição do conceito de **narratividade** incide sobre o estado específico, sobre as qualidades intrínsecas (cf. o sufixo *-ade*) dos textos narrativos, apreendidos ao nível dos seus fundamentos semiodiscursivos, para aquém, portanto, do estágio da análise superficial” (2002, p. 274).

A narratividade se refere aos aspectos que seriam fundamentais para a construção narrativa, sem os quais não há a possibilidade de elaboração estética do gênero narrativo. Nesses termos, Arnaldo Franco Junior acredita que “a especificidade da narrativa parece ser o tratamento conferido ao conflito dramático que lhe é intrínseco. Sem conflito dramático não há narrativa, mas ele não é um dado exclusivo da narrativa. Está aí, há séculos, a poesia lírica para comprovar isso” (2005, p. 34).

Sem a pretensão de restringir o conflito dramático unicamente à narrativa, o que seria redutor, como salienta Franco Junior, bem como sem a pretensão de desconsiderar que outros elementos possam ser, também, fundamentais à narrativa, o conflito é significativo para a construção narrativa, uma vez que motiva o desenvolvimento das ações praticadas pelos personagens no tempo e no espaço.

Diante de uma situação em que a ordem estaria minimamente estabelecida, a nos conferir a sensação de segurança e de estabilidade, a tendência dos seres humanos seria apenas buscar conservar tal situação para desfrutá-la, o que, sob muitos aspectos, resultaria em acomodação. Porém, na existência humana, o que não faltam são problemas e alterações a romper com a possibilidade de permanecer com a vida de modo tão estático, em que tudo supostamente estaria muito bem organizado e sob o nosso controle.

Os desajustes, impasses e conflitos fazem parte da experiência de sermos humanos, sobretudo ao considerarmos que somos seres sociais, indivíduos pertencentes a

uma sociedade, na qual somos e pela qual somos constituídos e que, juntos, constituímos esta mesma sociedade, como defende Norbert Elias:

como os seres humanos podem ajustar-se uns aos outros nessa medida, e além disso precisam dessa adaptação, a rede de suas relações – sua sociedade – não se pode compreender em termos de indivíduos singulares, como se cada qual formasse, antes de mais nada, um cosmo natural e autônomo. Ao contrário, o indivíduo só pode ser entendido em termos de sua vida em comum com os outros. [...] A base de todos os mal-entendidos no tocante à relação entre indivíduo e sociedade reside no fato de que, embora a sociedade, as relações entre as pessoas, tenham uma estrutura e regularidade de tipo especial, que não podem ser compreendidas em termos do indivíduo isolado, ela não possui um corpo, uma “substância” externa aos indivíduos (ELIAS, 1994, p.56-57).

No processo dialético da relação entre indivíduo e sociedade, notamos o quanto um é indissociável do outro, de modo que há uma dependência intrínseca entre ambos. Nesses termos, um indivíduo não tem controle total das circunstâncias e regulamentações que pautam sua vida por estar inserido em uma sociedade, embora não signifique, também, que não tenha liberdade de fazer algumas escolhas e, desse modo, intervir no espaço social.

Considerando a complexidade das relações sociais que estabelecemos enquanto seres humanos, é constante a divergência entre os projetos, os desejos e as crenças do indivíduo com os interesses e as percepções dos outros indivíduos, bem como com os valores, as práticas e os comportamentos estabelecidos socialmente, o que, inclusive, pode desencadear não apenas conflitos do indivíduo com os outros e com a sociedade, mas também consigo próprio.

A experiência da existência humana é a experiência do confronto. Parece-nos que a narrativa se constitui essencialmente a partir desta percepção que ressalta o embate como dimensão fundamental da compreensão do humano e, por isso mesmo, constitui-se esteticamente *no e pelo* conflito. Por meio da escrita ou da leitura de narrativas, o ser humano parece ter a oportunidade de ressignificar, em si, vivências conflituosas, que foram ou não experienciadas pelo indivíduo.

Sendo o microconto uma narrativa, torna-se essencial o trabalho literário com o conflito, conforme Irene Andres-Suárez aponta:

Otra característica imprescindible del microrrelato, como ya se dijo, es la sustancia narrativa y ésta exige un movimiento que, por lo general, “se plasma a través de tensión y conflicto en personajes, un proceso dramático o cierta culminación suya – el arranque, el fin, un momento especial, su evocación”. Son esenciales, pues, el tiempo y el movimiento, esa progresión dramática fundamentada en el conflicto de/entre los personajes (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 168).

De modo geral, para que um conflito se estabeleça é preciso que haja dois ou mais elementos que são ou estão discordantes em algum aspecto. Nesses termos, diante da proposta da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* de os escritores produzirem minicontos de até 50 letras – sem contar o título e a pontuação –, a necessidade da concisão se impõe incisivamente e, por isso, a narratividade dos minicontos deve dispor apenas do estritamente necessário para que se estabeleça.

Ao analisar criticamente os minicontos que constituem a antologia organizada por Marcelino Freire, podemos observar que o contraste seria uma estratégia narrativa constantemente utilizada na construção estética dos minicontos em questão, o que poderia instaurar a dimensão do conflito nestas (micro)narrativas.

Ao nível da sintaxe, são frequentes, para o estabelecimento do contraste, os usos:

1) da conjunção adversativa “mas”, que expressa a oposição entre duas orações, como, por exemplo, no miniconto “A mala é bem grande, mas não sei se cabem as pernas” (2004, s./p.), de Arthur Nestrovski, que destaca o conflito entre o tamanho da mala e o tamanho das pernas, relação esta que parece sugerir uma situação conflituosa mais ampla, a saber, que houve um assassinato e que é necessário ocultar o cadáver;

2) da conjunção aditiva “e”, que acaba por aproximar os elementos contrastantes, como, por exemplo, no miniconto “Fechou os olhos e ficou invisível” (2004, s./p.), de Tony Monti, que ressalta a dimensão material dos olhos que se fecham juntamente com a imaterialidade do invisível, o que poderia apontar para aspectos fantásticos, para a morte ou, ainda, para uma criança que acredita não ser visível aos outros porque ela mesma, de olhos fechados, não está vendo a realidade que a cerca;

3) da conjunção temporal “quando”, que indica o contraste entre duas ações em um determinado período de tempo, como, por exemplo, no miniconto “Quando soltou os pulsos, o trem já estava em cima” (2004, s./p.), de Henrique Schneider, que contrapõe o soltar os pulsos presos à linha de trem para salvar a pessoa ou se salvar e a proximidade do trem, o que indicaria o quão insuficiente foi o gesto heroico de desamarrar os pulsos que estavam presos na linha de trem, uma vez que a morte seria inevitável da mesma forma;

4) da conjunção condicional “se”, que aponta para o contraste entre uma possibilidade, criada no âmbito da imaginação, e a realidade que está ou estava estabelecida, como, por exemplo, no miniconto “Ali, deitada, divagou: se fosse eu, teria escolhido lírios” (2004, s./p.), de Adriana Falcão, que apresenta a possibilidade de lírios terem sido escolhidos ao invés da outra flor que foi utilizada na referida situação narrativa, que nos permite supor que seja um velório.

O contraste também é construído esteticamente, em muitos minicontos, sobretudo pela oposição semântica de algumas palavras, como em “A vida no jogo das aparências”, de Roniwalter Jatobá: “Num suspiro, vislumbrou dois vazios: começo e fim” (2004, s./p.). Pela contraposição da antítese - “começo” e “fim” -, o personagem compreende a vida cercada de vazios e, em conflito interno, sugerido principalmente pelo suspiro e pelo vislumbre, parece compreender que a vida não tem sentido pré-estabelecido antes de seu surgimento e nem um motivo póstumo para dar-lhe um significado transcendente.

Outro modo de se estabelecer o contraste seria o fato de os minicontos se constituírem por cena, isto é, apenas pela representação do diálogo entre dois personagens, como, a título de exemplificação, em “Ceia de família”, de Mauro Pinheiro: “– Sempre foi um bom pai. / – Ótimo. Passa um pedaço de fígado” (2004, s./p.). A fala dos dois personagens se insere em duas dinâmicas da relação com a vida bem diferentes: a primeira ressalta um tom nostálgico no que diz respeito ao pai, já a segunda afirma a praticidade que o tempo presente acaba por exigir. Desse modo, a fala de personagens diferentes constituiria perspectivas diferentes e contrastantes na narrativa, que resultaria na produção de certo “humor ácido”.

Sob muitos aspectos, o conflito dramático é frequentemente associado a uma noção de desenvolvimento de ações no espaço-tempo que perturbam a ordem natural, normal e comum das coisas e, portanto, a uma noção de movimento. O miniconto “O resto é lenda”, de André Laurentino, pode exemplificar melhor esta questão: “Depois de expulsá-los, Deus morreu” (2004, s./p.). O verbo “expulsar” sugere uma ideia de movimento, de solicitar a saída de alguém de algum lugar por desobediência, bem como o advérbio “depois”, que indica o transcorrer do tempo. Teríamos, então, a ação de expulsar, sucedida pela ação de morrer, o que comporia a passagem do tempo. Ademais, para ressaltar a intertextualidade com o pensamento nietzschiano, é importante considerar que quem morre é Deus, cuja característica fundamental é ser imortal, o que produz certa tensão narrativa.

Entretanto, diante de tamanha concisão, é possível também se estabelecer o conflito dramático a partir de um episódio estático, em que não há ações narradas explicitamente que indicam movimento, como no caso de “Vigília”, de João Anzanello Carrascoza: “Pronto nos olhos, o pranto só espera a notícia” (2004, s./p.). O título “Vigília” já apresenta a dimensão estática do miniconto, uma vez que indica um período de tempo em que se está a esperar atentamente por algo, bem como o adjetivo “pronto”, em sua significação de acabado, e o verbo “esperar” sugeririam que o momento presente se encontra paralisado diante daquilo que há por vir: a notícia. Nesses termos, o contraste se constitui a partir da

espera no presente e da ação que virá a se realizar no futuro, apenas sugerida no miniconto, que se refere à chegada da notícia.

Interessante observar a recorrência de minicontos d’*Os cem menores contos brasileiros do século* que colocam em cena a violência e a morte, duas dimensões da vida humana fundamentadas no contraste: esta na relação tensa entre o existir e o deixar de existir, aquela na relação conflituosa entre o eu e o outro. O miniconto de Cíntia Moscovich é um bom exemplo para discutirmos esse aspecto: “Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás” (2004, s./p.).

A partir do contraste temporal entre o futuro, que se apresenta longo e repleto de possibilidades, e o presente, instantâneo e certo, bem como a partir do contraste espacial entre a vida, à frente do indivíduo, e o tiro, por trás, o contraste entre vida e violência, bem como entre vida e (possível) morte, se desenha incisivamente no miniconto em análise, sobretudo ao apontar para a vida, que poderia ser mas que não será, porque um tiro lhe atravessa.

Frequentes também são a representação do sonho e de elementos fantásticos que, conflituosamente, contrastam a ordem natural do mundo, estudada pelas Ciências da Natureza, e **outra lógica para a realidade**, estabelecida no miniconto, **que tensiona a ordem natural ou, pelo menos, mais aceita como recorrente**. O miniconto de Adrienne Myrtes representa esse aspecto: “Caiu da escada e foi para o andar de cima” (2004, s./p.). Em uma das leituras possíveis, o verbo “cair” traz em si a relação com a dimensão espacial “embaixo”, uma vez que, pela ação da gravidade em nosso planeta, tudo o que cai é puxado por esta força para baixo. Desse modo, cair da escada e ir para o andar de cima somente seria possível em uma dimensão da realidade em que não haja gravidade, mas que também haja um edifício com escada¹⁹.

Certos elementos que são considerados, pela crítica literária, como característicos do miniconto, também contribuem para o estabelecimento do contraste como estratégia narrativa, como, por exemplo, a intertextualidade. No miniconto “Fim de papo”, de Antônio Carlos Secchin, podemos notar a relação entre intertextualidade e contraste: “Na milésima segunda noite, Sherazade degolou o sultão” (2004, s./p.). A partir da referência à personagem Sherazade, podemos observar que se estabelece um contraste entre a história d’*As Mil e uma noites* e o miniconto de Secchin: a história do Oriente Médio coloca Sherazade como aquela que foge da morte, já no miniconto brasileiro, que narra o dia posterior às mil e uma noites,

¹⁹ Outra possibilidade de leitura crítica para este miniconto seria compreender o “andar de cima” como o céu, lugar habitado pelo Deus cristão, o que, portanto, sugeriria que o personagem morreu com a queda da escada.

invertem-se os lugares, e Sherazade é representada como assassina do sultão que antes a ameaçava de morte.

Conforme Basilio Pujante Cascales (2008), o título também parece ser um elemento significativo na produção literária dos minicontos, uma vez que poderia haver uma relação mais essencial entre o título e o texto, tornando-o, em alguns casos, indispensável à compreensão do texto literário em questão, como, por exemplo, do miniconto de Antônio Torres, intitulado “Mas o Rio continua lindo”: “Pensa o desempregado ao pular do Corcovado” (2004, s./p.). O título seria justamente o pensamento que o desempregado tem diante do seu suicídio, o qual foi referido no texto literário, mas que não está expresso literalmente no texto, apenas no título, de modo a criar um contraste entre a beleza da cidade e o horror trágico do ato que está cometendo.

David Roas (2010, p. 14) indica o humor como um aspecto formal fundamental do miniconto e, nesses termos, o humor, em nossa perspectiva, poderia estabelecer certos contrastes justamente por trabalhar com a quebra de expectativas. Vejamos o miniconto “Chico”, de Nelson de Oliveira: “- Se atrasa, preocupa. Quando chega, incomoda. / - Menstruação? / - Meu marido” (2004, s./p.). O redirecionamento da referência de menstruação para marido é responsável por produzir o humor. O próprio título, inclusive, já aponta para o contraste que será desenvolvido no miniconto: o substantivo “Chico” pode ser o apelido de Francisco, o que seria uma remissão ao marido, ou, também, a expressão de uso popular para menstruação.

O leitor também pode ser acionado mais diretamente no miniconto como elemento essencial na constituição do contraste, como, por exemplo, em “Pode”, de André Sant’Anna: “Você pode morrer a qualquer momento” (2004, s./p.). É da condição do leitor como ser vivente que, por meio do pronome “você”, o narrador cria o contraste ao relembrar ao leitor de sua outra condição: a de ser que inescapavelmente morrerá. Ou, ainda, o leitor pode ser convidado a criar situações narrativas e, desse modo, possam emergir os contrastes mais vividamente, como, por exemplo, no miniconto de Marcelo Mirisola: “- Com este dedo, viu?” (2004, s./p.). É preciso que o leitor crie, com sua imaginação, uma situação narrativa em que esta fala seja possível a fim de que o contraste se desenhe mais substancialmente, embora o próprio miniconto em análise já sugira um jogo de oposição entre “este dedo” e não “aquele outro dedo”.

Nesses termos, diante da concisão marcante dos minicontos, acreditamos que a observação crítica do contraste como estratégia narrativa pode resultar em caminhos críticos e

teóricos interessantes para os estudos destas (micro)narrativas que, cada vez mais, ganham a cena da vida literária contemporânea.

Referências

- ANDRES-SUÁREZ, Irene. El microrrelato: caracterización y limitación del género. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2010.
- ASSIS, Machado. Um apólogo. In: ASSIS, Machado. *Várias Histórias. Obras completas de Machado de Assis*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.
- BERCHENKO, Adriana. Propositiones para una estética del cuento brevísimo ¿Un género híbrido?. *América: Cahiers du CRICCAL*, Paris, v. 18, n. 1, p. 45-54, 1997. Disponível em: << http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1240>>. Acesso em 21/03/2019.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- CASCALES, Basilio Pujante. Minificción y título. ANDRES-SUÁREZ; RIVAS, Antonio (eds.). *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: actas Del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2008.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: << https://www.ufrgs.br/ppgletas/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf>>. Acesso em 21/03/2019.
- LAGMANOVICH, David. La engañosa brevedad. In: LAGMANOVICH, David. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2006.
- MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: MEC/OLAC, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra, Portugal: Almedina, 2002.

ROAS, David. Pragmática del microrrelato: el lector ante La hiperbrevedad. In: REVILLA, Ana Calvo; NAVASCUÉS, Javier de (eds.). *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid, Espanha: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012.

ROAS, David. Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2010.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Fabrina Martinez. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. *Carandá*, Corumba, n. 4, p. 253-273, 2011. Disponível em: << https://issuu.com/gpluizvilela/docs/caranda_n_4_cpan_ufms_novembro_2011>>. Acesso em 21/03/2019.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: << <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/13816>>>. Acesso em 21/03/2019.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Origens do miniconto brasileiro contemporâneo. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p. 66-80, 2015. Disponível em: << <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1696/1871>>>. Acesso em 21/03/2019.

**CONTRAST AS A NARRATIVE STRATEGY IN THE MINI-STORIES OF THE
ANTHOLOGY THE HUNDRED SHORTEST BRAZILIAN SHORT STORY OF THE
CENTURY**

Abstract

The short story is a literary production that is gaining more and more space in the contemporary literary scene, not because it has emerged in the last decades, but because of the special attention that writers, editors, literary critics and readers have dedicated to this narrative genre. The anthology *Os cem menores contos brasileiros do século* is part of this critical horizon, especially in the context of Brazilian fiction, as it proposes to bring together mini-stories by different contemporary writers from our country. In view of the conciseness, which is one of the most evident characteristic aspects of this literary production, we seek to discuss in this study how the contrast can be used as a narrative strategy capable of contributing to the elaboration of narrativity in the literary texts that make up this anthology.

Keywords

Contemporaneity. Brazilian Literature. Short Stories. Narrativity.

Aprovado em: 21/08/2022

Dinamicidade interpretativa das representações insólitas da morte em *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar

Leonardo Brandão de Oliveira Amara²⁰

Universidade Estadual Paulista (IBILCE/UNESP)

Resumo

Este trabalho traça um percurso argumentativo sobre os caminhos interpretativos das representações da morte na literatura insólita. Dois itinerários cruzam-se nesse caminho. Um é o da análise da obra em sua composição, revelando as dificuldades impostas à interpretação pelas suas formas. O outro é o estudo das formas do fantástico, recorrendo à contribuição de Tzvetan Todorov, David Roas, Jaime Alazraki e Juan Herrero Cecilia, e das poéticas das obras abertas, tomando as elaborações de Umberto Eco como referência, que impõem diferentes instrumentais para a exploração do texto. Nesse percurso, a *metáfora viva*, conforme pensada por Paul Ricœur (2015), demonstra-se capaz de servir de ponte para a resolução da problemática visada. Ao final, pretende-se, além de interpretar esteticamente as representações da morte nos contos – *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar –, elaborar uma proposta de abordagem das poéticas da morte insólita que concilie a leitura referencial e a leitura metafórica.

Palavras-chave

Insólito. Representações da morte. Metáfora. Hermenêutica ricœuriana.

²⁰ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Introdução

Latente aos estudos e às poéticas do insólito, principalmente do fantástico, há sempre o questionamento sobre como interpretar as diferentes maneiras de representar o sobrenatural. Na abordagem estruturalista de Tzvetan Todorov (2017), a discussão leva ao confronto do fantástico – no âmbito da sua função histórica e social – com o positivismo e a rigidez hierárquica da sociedade, naquilo que esta considera natural, tanto na realidade (ciência) quanto nas ações humanas (ética e religião). Tal perspectiva permite afirmar, por um lado, a existência de uma “[...] ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista” (Roas, 2014, p. 50). Por outro lado, também se chega ao juízo de que “[...] os demandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (Todorov, 2017, p. 167).

Quando a questão é levada ao nível do texto, de como se pode interpretar obras particulares, ela ganha outros contornos. Na teoria de Todorov (2017), esse é um ponto decisivo para a definição do fantástico. Além da conhecida oposição aos seus gêneros vizinhos (o estranho e o maravilhoso), a prosa fantástica não pode tender para a *poesia* ou a *alegoria*. É um critério de caráter fundamentalmente interpretativo. O texto fantástico, para causar o efeito característico da sua forma, segundo o teórico, precisa ser interpretado representativamente (em oposição à poesia) e em sentido próprio, literal (em oposição à alegoria).

A proposta todoroviana merece um olhar cuidadoso. Outros teóricos já questionaram acertadamente os seus critérios, elaborando críticas contundentes que problematizam, como aponta Roas (2014, p. 41), sua vaguidade e excessiva restrição do gênero. Um dos principais pontos questionáveis é o recorte histórico que o búlgaro propõe, que decorre do surgimento de uma nova tendência de representação do sobrenatural no século XX: o florescimento, no insólito, da prosa de caráter alegórico. Exemplo paradigmático desta é *A metamorfose*, de Franz Kafka (2007 [1915]). Todorov a analisa para contrapor a “literatura do sobrenatural” do século XX à do XIX. Apesar da irrupção do insólito na obra – como na inesquecível manhã em que Gregor Samsa “[...] achou-se em sua cama transformado em um monstruoso inseto” (Kafka, 2007 [1915], p. 19) –, a hesitação, que define o fantástico em Todorov, esvanece em poucos trechos, tanto na reação da família quanto na de Gregor. A obra, apesar de prestar-se a interpretações alegóricas, “[...] não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela” (Todorov, 2017, p. 180). A narrativa, assim, viabiliza leituras nos planos literal e alegórico, sem que uma predomine sobre a outra ou que possa

julgar-se suficiente. Ela e obras de autores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar não teriam espaço no fantástico todoroviano. Ademais, o gênero teria até mesmo perdido sua função na literatura do século XX (exploração do inconsciente) para a psicanálise.

Deixando de lado a pretensa “morte” do fantástico sugerida pelo teórico, já contestada pelos estudos contemporâneos do gênero, chamo atenção para a fecunda discussão sobre a dinâmica entre leitura *literal* e leitura *alegórica* nas poéticas do fantástico. Parece questionável tomar o grau de alegoricidade como critério definidor do gênero. Todavia, principalmente para estudar as poéticas de escritores como Murilo Rubião, Cortázar, Kafka e Gabriel García Márquez (este, principalmente, nos seus primeiros contos), a dinâmica entre tais procedimentos de leitura é um elemento crítico para a compreensão das suas expressões da forma fantástica.

Essa é uma questão de peso e profundidade, ganhando contornos diferentes sempre que toca as poéticas particulares. Sem pretender exauri-la, proponho uma aproximação restrita ao seu encontro com dois pontos que lhe são sensíveis: as representações da morte e a contraposição entre o fantástico “tradicional” e aquele que ganha destaque na literatura no século XX, denominado *neofantástico* por Jaime Alazraki (2001).

Tal escolha é motivada por uma afinidade discursiva, produto do alinhamento de intencionalidades produtoras de ambiguidade. Dentre as grandes questões existenciais e éticas trabalhadas pela cultura, a morte é uma das mais polêmicas. Há numerosos discursos conflitivos sobre ela que não se prestam à unificação: a morte como retorno ao inanimado, fundamento das especulações freudianas sobre as pulsões de morte; as diferentes concepções religiosas, como os ciclos de ressurreição presentes na teologia espírita ou a eternidade judaico-cristã; e mesmo as especulações poéticas, geralmente insólitas.

Essa saturação de ideias, e a dificuldade encontrada pela razão para resolver o enigma por trás delas, provê um campo fértil para a criação artística. A obra de arte, assim, direciona seu discurso sobre um conjunto heterogêneo de possibilidades e organiza-o em um todo significativo. É tal natureza do objeto estético, seu inevitável *acabamento*, nos termos de Mikhail Bakhtin (2014), que permite a estudos como o de Philippe Ariès (2012) discernir diferentes atitudes e concepções da morte e, como consequência, da vida. Há, porém, uma dificuldade que, embora já presente no *corpus* de Ariès, se impõe na arte recente. Refiro-me ao surgimento das obras abertas, na definição de Umberto Eco (2013), e das obras inorgânicas, diferenciadas das orgânicas, em Peter Bürger (1993), duas terminologias que por vezes se sobrepõem. Dois elementos comuns permitem alinhar os dois termos: o peso que conferem à atividade do leitor para a construção do sentido e suas possibilidades ambíguas.

Essas poéticas²¹ defendem, assim, o *inacabamento* da obra de arte, efetivado pela multiplicação de sentidos possíveis e pela delegação da função de “completar” a forma para o leitor. Como operar o estudo das concepções da morte, ao modo de Ariès, em obras que não se prestam a representações únicas e orgânicas?

No centro da sobreposição destes dois pontos – o mistério da morte e sua representação e as poéticas inorgânicas do século XX – está também a dialética entre referência e alegoria. As obras “inacabadas” fogem, no sentido tradicional, da leitura literal. O acabamento, a ser realizado pelo leitor, precisa trabalhar com os dois movimentos de leitura, separando o que é referência direta e o que é indireta (metáfora).

Ora, esse é o mesmo procedimento operado pelo fantástico do século XX. Tal é a dinâmica interpretativa vista por Todorov em Kafka e que se torna tendência no gênero. Este trabalho toma o conjunto dessas definições para propor um caminho interpretativo das representações da morte tanto no campo do fantástico tradicional, que bem pode-se chamar, dentro da discussão presente, de *referencial*, quanto no do *neofantástico*, diferenciado aqui segundo a proposta de Alazraki (2001), pela forte presença da possibilidade alegórica. Como se verá nas seções seguintes, a diferença dos dois não é marcante a ponto de impossibilitar vias interpretativas comuns, mas não pode ser desconsiderada, correndo o perigo de dispersar ou desfigurar o objeto estético.

1 *El espectro*, de Horacio Quiroga, e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar: mortos, culpa e fuga

Para uma abordagem adequada da relação entre as poéticas da morte e do insólito e a dinâmica entre referência e alegoria, não basta o plano teórico. O propósito desta aproximação é, além de estudar a natureza das formas estéticas, elaborar chaves interpretativas que permitam ao leitor e ao estudioso da literatura compreender diferentes dimensões das poéticas da morte insólita por meio de operações hermenêuticas, seguindo sua vertente ricœuriana.

O passo necessário, então, é levar a análise ao plano do texto. Para isso, *El espectro*, de Horacio Quiroga (1924 [1921]), e *Cartas de mamá*, de Julio Cortázar (1975 [1959]), servem de exemplos paradigmáticos de dois graus diferentes da dinâmica entre

²¹ Cabe destacar aqui que a conexão entre as poéticas do inacabamento e a transformação do fantástico na transição da sua forma tradicional do século XIX para aquela do XX que ocupa Alazraki (2001) será explorada em profundidade nas seções seguintes.

referência e alegoria nas representações insólitas da morte na literatura. Além disso, as temáticas centrais dos dois contos possuem alinhamentos relevantes que permitem enquadrar o problema orientador deste trabalho, a dinâmica interpretativa das representações da morte, ao realizar operações críticas sobre a comparação dos contos.

El espectro conta a tragédia de um amor frustrado pela culpa e pelo acaso. O sofrimento dos amantes estende-se mesmo após a morte. É com tal motivo, do casal de espectros que persegue uma escapatória de um purgatório imposto a eles, que o conto inicia. Essa introdução antecipa a existência do sobrenatural e promove uma cisão precária da história entre a prolepse da primeira parte – compreendendo os três parágrafos iniciais (Quiroga, 1924, p. 94-95) – e a última, que continua a temporalidade inicial. No núcleo do tempo rompido, na analepse que ocupa a maior parte da narrativa, está a construção do conflito e aquilo que o narrador chama de seu idílio, o curto período em que ele e sua amante fruem seus amores. A cisão, ainda, separa duas condições existenciais: nas analepses tem-se o mundo da vida; no tempo próximo da enunciação, o mundo da morte.

Cartas de mamá, de Cortázar, também configura sua intriga com dois tempos e espaços. Estes, todavia, contaminam-se ao longo da narrativa. A semelhança está não só no jogo de causalidade e explicação (a analepse que afeta/explicita o drama do presente), mas no eixo temático que conecta personagens e eventos ao longo do tempo, impossibilitando a cisão completa das duas temporalidades. Luis tem sua consciência repetitivamente desestabilizada pelas cartas da mãe, pois cada uma “[...] mudava de repente a vida [...], devolvia-o ao passado como uma forte quicada de bola” (Cortázar, 1975, p. 7)²². O trauma que explica esse choque e tem lugar central em toda a intriga é a culpa que o personagem sente por uma ação tomada no passado. Ele tenta, inutilmente, quebrar os elos entre o passado e o presente, pois aquele retorna sempre que Luis se acredita livre. Novamente, como no conto de Quiroga, há um sentimento de culpa que persegue a consciência do casal protagonista, e as vozes/imagens dos mortos tornam-se veículos de cobrança.

Três temas estruturam ambas as intrigas: o amor, a culpa e a morte. Estes configuram-se envolvendo três personagens. Há um casal inicial, em Quiroga, formado por Duncan Wyoming e Enid e, em Cortázar, por Nico e Laura. Os homens destas relações morrem pela doença, ou seja, forças alheias às personagens. Elas, então, passam a relacionar-se com outros homens (em Quiroga, Guillermo; em Cortázar, Luis). Existe, ainda, uma relação problemática entre os personagens masculinos, configurada pela proximidade afetiva

²² Tradução minha de: “[...] cambiaba de golpe la vida [...], lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota” (Cortázar, 1975, p. 7).

entre o amante que morre e aquele que toma seu lugar. O conflito decorrente é, a princípio, interno. O novo casal é perseguido pela culpa, sofre pela traição e/ou julga-se culpado pela desgraça do antigo amante. Em seguida, após o casal alcançar certa conformação, a figura do morto retorna para perseguir os vivos.

A base das duas narrativas, assim, é uma intriga similar. Os sobreviventes tentam fugir da culpa da traição, mas são impedidos pelos espectros. Os contos, todavia, configuram os desenlaces de formas diferentes, que remetem à disparidade entre suas representações do sobrenatural e suas técnicas de acabamento.

Em ambos, o insólito é mantido em suspenso, ganha espaço progressivamente. O narrador de Quiroga (1924, p. 95), após descrever a obsessão que ele e Enid têm de visitar as estreias cinematográficas, adverte que ele e ela estão mortos. Durante a maior parte da narrativa, permanecem as dúvidas sobre como teriam morrido e o que resta ao casal fantasmagórico. É o encontro com o espectro de Wyoming, ator “ressuscitado” por *El páramo*, penúltimo dos seus filmes, que reinsere o sobrenatural e soluciona a primeira questão. Quando o filme é anunciado, o narrador e Enid vão para a estreia. Inicia-se, então, o jogo anunciativo do fantástico, marcado por uma série de transgressões de linguagem que contamina a realidade pela força da palavra. Antes de ir para o cinema, o narrador reafirma os amores dele e de Enid, cujo “[...] olhar era a *própria vida* [...]” (Quiroga, 2008, p. 40, grifos meus). O rosto de Wyoming, no filme, está “[...] mais branco do que na hora de sua morte [...]” (Quiroga, 2008, p. 40). A reprodução visual do ator é substituída por ele próprio, não apenas como um registro fotográfico, quando o narrador constata que “[...] *a vinte metros dele*, era sua mulher nos braços do amigo íntimo” (Quiroga, 2008, p. 40, grifos meus)²³. O filme representa uma situação semelhante à do casal. O personagem de Wyoming descobre que sua mulher está apaixonada por um homem que acabara de matar e assiste ao sofrimento da amada.

O casal fica atônito, todavia retorna ao cinema, noite após noite, para confrontar o espectro fotográfico, tanto na tentativa de se acostumar com a culpa como pela atração do presságio de verem Wyoming acusá-los. Certa noite, notam que o olhar do ator muda de posição, dirigindo-se a eles. Noite após noite, o olhar fica cada vez mais próximo. O insólito é constatado pelo próprio narrador e encontra-se restrito aos três: “[...] para nós – Wyoming, Enid e eu –, a cena filmada era manifestadamente viva, não na tela, mas num camarote, onde

²³ Nesse parágrafo, as versões em espanhol das citações são as seguintes, na ordem em que aparecem: “[...] mirada era la *vida* misma [...]” (Quiroga, 1924, p. 102, grifo meu); “[...] más blanco que a la hora de morir [...]” (Quiroga, 1924, p. 102) e “[...] *a veinte metros de él*, era su misma mujer la que estaba bajo los dedos del amigo íntimo” (Quiroga, 1924, p. 103, grifos meus).

nosso amor sem culpa se transformava em monstruosa infidelidade ante o marido *vivo...*” (Quiroga, 2008, p. 43, grifo do autor)²⁴. Quando, finalmente, o olhar do espectro alcança o casal, a cortina que separa os mundos levanta-se, os amantes visualizam-no movendo-se, em fúria, para o primeiro plano na direção deles, a fita queima e cessa o filme. Na noite seguinte, Guillermo leva um revólver para o cinema. Novamente, Wyoming levanta-se e vai na direção do casal, saindo da tela. Na confusão, Guillermo atira contra o amigo e, para sua surpresa, quem recebe a bala é ele próprio. Em uma réplica aos eventos filme, Wyoming teria causado a morte do amante da sua mulher. Enid, por sua vez, falece três dias depois.

Não há espaço, no conto de Quiroga, para uma leitura lógico-racionalista ou puramente alegórica. A existência do sobrenatural é indubitável, pois o próprio narrador é um espectro. A presença do fantasma de Wyoming também não é produto de uma alegoria, afinal, o casal é confrontado pela sua “ressurreição” e materialização.

Ao final, o amor de Guillermo e Enid resiste mesmo à morte. O casal de espectros vaga pelos cinemas, noite após noite, esperando a estreia do último filme de Wyoming, com a esperança de que “A cortina que separa a vida da morte [...]” (Quiroga, 2008, p. 47)²⁵ abra-se para que possam retornar para o mundo dos vivos. Somos deixados na expectativa, incapazes de saber se conseguirão ou não retornar aos seus idílios.

Em *Cartas de mamá*, o insólito é mais sutil. Luis e Laura são argentinos radicados em Paris. Os dois vivem um exílio voluntário que, paradoxalmente, lhes dá certa liberdade. Os mistérios do conto envolvem a razão dessa fuga e a carta estranha que Luis recebe da sua mãe. A ressonância da memória implicada pelas correspondências leva-o a duvidar da sua vida presente, borrando-a contra a visão nítida do passado. Antes que se saiba o conteúdo da carta, já surgem as insinuações do fantástico. O protagonista teme não “[...] as pessoas, evadidas já fazia tanto tempo, mas os nomes, os *verdaderos fantasmas* que são os nomes, essa duração pertinaz [...]” (Cortázar, 1975, p. 8, grifos meus). De fato, o sobrenatural está na aparição repentina do nome do morto, o irmão/filho Nico, cuja menção era evitada tanto pelo casal quanto pela mãe. O narrador, aos poucos, aproxima-se da angústia que toma conta do protagonista após a insólita aparição: passa pela convicção e pelo sofrimento vivido pelo casal quando abandonaram a antiga casa e seus familiares, a rotina nova e prazerosa em Paris, a relação afetuosa paradoxal que Luis tem com as cartas da sua mãe (por um lado disruptivas, por outro apaziguadoras da culpa), o namoro entre Nico e

²⁴ No espanhol: “[...] para nosotros – Wyoming, Enid y yo – la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo...*” (Quiroga, 1924, p. 106, grifo do autor).

²⁵ No espanhol: “La cortina que separa la vida de la muerte [...]” (Quiroga, 1924, p. 110).

Laura, a perda de interesse de Laura por Nico, a paixão imediata de Laura por Luis e a morte prematura de Nico. A recusa em mencionar o irmão, assim, tem como intenção apagar sua existência, para “[...] que Nico não fosse nem sequer o defunto, nem mesmo o cunhado morto, o filho de mamãe” (Cortázar, 1975, p. 17)²⁶. Vê-se justificado o assombro quando, entre uma frase e outra, aparece seu nome. Nico é o fantasma encarnado na palavra que abala a consciência de Luis, reforçando seu sentimento de culpa por ter roubado a namorada do irmão moribundo e fazendo-o duvidar das convicções de Laura.

O transtorno da carta seguinte é ainda maior. Nela, já não é apenas o nome, que poderia ter sido um erro de escrita, mas a possibilidade da aparição do irmão-morto em Paris. Novamente, perturba Luis a reação que Laura pode ter sobre a carta que ameaça acabar com “[...] a mentira de uma paz traficada, de uma felicidade de portas para fora, sustentada por diversões e espetáculos, de um pacto involuntário de silêncio em que os dois se desuniam pouco a pouco como em todos os pactos negativos” (Cortázar, 1975, p. 21). Até a enunciação é abalada pela crise vivida pelo protagonista, multiplicando as vozes (ora a de Luis, ora anônimas) e remetendo ao passado, “[...] sentindo como lhe custava situar-se no presente, no que tinha que acontecer meia hora mais tarde” (Cortázar, 1975, p. 21). O narrador, para caracterizar a aflição, privilegia a perspectiva de Luis, como quando este conjectura sobre as reações de Laura, sobre os terríveis pesadelos que ela tem com o irmão-morto, as razões dela evitar a menção do seu nome e como teria sido o futuro dela caso tivesse continuado com Nico. A luta de Luis é travada entre duas realidades: a abandonada, na Argentina, com sua mãe e as memórias de Nico, e a nova, onde o casal poderia viver em paz, livre da culpa. Esta, porém, é constantemente ameaçada e, por isso, precisa ser preservada, na tentativa de fazê-la “[...] ser realmente outra coisa além desse simulacro de sorrisos e cinema francês” (Cortázar, 1975, p. 26)²⁷. O transtorno é tamanho que Luis e Laura, cada um tentando ocultar sua presença do outro, vão ao encontro do trem em que Nico viria. No final, ele não é visto na plataforma.

²⁶ Nesse parágrafo, as minhas traduções das citações provêm dos seguintes originais: “[...] las personas, evadidas hacía ya tanto tiempo, pero los nombres, los *verdaderos fantasmas* que son los nombres, esa duración pertinaz [...]” (Cortázar, 1975, p. 8, grifos meus) e “[...] que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá” (Cortázar, 1975, p. 17).

²⁷ As traduções das citações desse parágrafo seguem esses originais, na ordem em que aparecem no texto: “[...] la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos” (Cortázar, 1975, p. 21); “[...] sintiendo cómo le costaba situarse en el presente, en lo que tendría que suceder media hora más tarde” (Cortázar, 1975, p. 21) e “[...] ser realmente otra cosa que ese simulacro de sonrisas y de cine francés” (Cortázar, 1975, p. 26).

Essa demorada exposição das composições permite destacar a relação particular das obras com as questões levantadas anteriormente. Os três temas mencionados estão presentes: o amor, a morte e a culpa. Eles adquirem, nas relações das personagens, sentidos próprios. A culpa persegue protagonistas, principalmente as femininas. Os protagonistas masculinos, ao tomarem as amantes de seus companheiros, cometem atos imperdoáveis, com os quais têm de lidar pelo resto da vida.

O processamento da culpa, porém, ocorre de maneira diferente nos dois contos. O fantasma de Wyoming, em Quiroga, materializa-se indubitavelmente. Ele atravessa a sala de cinema e alcança o casal, vingando-se fisicamente da traição. Nico, em contrapartida, existe apenas na memória e nas páginas escritas. Pode-se até considerar que as cartas sejam uma vingança da mãe de Luis por suas ações e, assim, desvanecer-se-ia o sobrenatural. O sofrimento dos protagonistas de *Cartas de mamá* é puramente interno, impacta somente a estabilidade do relacionamento. Compreende-se, assim, as diferenças entre as configurações do tempo nas duas narrativas. Em Quiroga, o conto está completo quando se desenvolve a intriga que leva o casal à condição espectral e explica-se o porquê da perambulação dos dois. Em Cortázar, os enigmas iniciais dão lugar a outro, o da possibilidade da ressurreição de Nico.

Esse inacabamento é reforçado pela composição do conto. O narrador, embora esteja em um plano narrativo superior ao da personagem, toma sua consciência como foco e, por vezes, fratura sua enunciação com as dúvidas dela, espelhando a inconstância do pensamento e da memória de Luis, ora em Paris, ora na Argentina. É difícil, mesmo, ter certeza das suas convicções. Afirma, sobre Laura, que “Não lhe importava muito o que ela pudesse sentir, desde que dissimulasse”, ao que se adiciona em seguida “(Não lhe importava muito o que ela pudesse sentir, desde que dissimulasse?)” (Cortázar, 1975, p. 10). Logo adiante, reforça a constatação inicial: “Não, não lhe importava grande coisa”, para, de novo, questioná-la, “(Não lhe importava?)” (Cortázar, 1975, p. 10)²⁸. A essas contradições e às contaminações das temporalidades, adiciona-se a das vozes. Não são apenas as memórias espaciais ou visuais, mas as próprias vozes do passado que ameaçam o presente. Estas tomam a palavra do narrador e misturam-se aos delírios de Luis, regados a conhaque.

A contraposição entre as aparições de Nico e Wyoming serve de ponto de encontro de tal questionamento sobre o inacabamento e seu efeito sobre as poéticas da morte e do insólito. Jaime Alazraki (2001) considera que o relato neofantástico, do qual *Cartas de*

²⁸ Novamente, segue os originais em espanhol, por mim traduzidos: “No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara” e “(¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?)”; “No, no le importaba gran cosa” e “(¿No le importaba?)” (Cortázar, 1975, p. 10).

mamá seria exemplo, “[...] alude a sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos: não é Nico [...] quem reaparece no final do conto, mas a projeção de Nico na consciência assombrada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis” (Alazraki, 2001, p. 280)²⁹.

Tal interpretação devolve o enquadramento dos contos à questão primordial deste trabalho: a relação entre formas de representar o sobrenatural e suas relações com a dinâmica entre a leitura literal e a alegórica, e o impacto que elas têm para as poéticas da morte. Como notado, a relação entre os três temas serve de base para as intrigas. Em Quiroga, porém, a aparição do amado traído escapa, a princípio, da interpretação metafórica que Alazraki faz do conto de Cortázar. A aparição direta, indubitável, e a atuação material do espectro, além do espanto que sua existência provoca no casal, privilegiam a leitura literal do conto: é o relato da aparição do espírito vingativo do amigo/marido traído. *Cartas de mamá*, por sua vez, constrói-se sobre a incerteza e não materializa Nico. Pelo contrário, o tom final da obra é de reconciliação do casal com a memória dolorosa, quando finalmente dispõem-se a falar do morto. A ambiguidade provocada desestabiliza a leitura literal, preenchida de vazios.

Considerada a interpretação de Alazraki, mesmo a proposta de estudar *Cartas de mamá* sob a ótica de uma poética da morte insólita é questionável. Se a aparição de Nico é apenas uma projeção da culpa, não há uma ressurreição. Por outro lado, retornando a Quiroga, o estreitamento da leitura do seu conto sob o eixo literal pode, igualmente, tolher a sua interpretação. O tema da culpa, tão central, apenas motivaria o casal a retornar ao cinema. De um lado, estaria o padecimento do casal pela culpa e, do outro, a vingança do espírito, conectados apenas por uma frágil casualidade.

2 O insólito entre a leitura literal e a metafórica: teorias do fantástico e poéticas do inacabamento

Alcançou-se, por duas vias, a dinâmica entre leitura literal e metafórica. Pelas especulações teóricas do fantástico, viu-se a capacidade da referência “indireta” de obstruir a experiência fantástica, provocada pela hesitação entre o sobrenatural e o natural. Em seguida, a comparação de dois contos fantásticos demonstrou os problemas que as contraposições dessas leituras podem ter para a compreensão das facetas das representações da morte. Para

²⁹ Tradução minha de: “[...] alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico [...] quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y remordimiento de Laura y Luis” (Alazraki, 2001, p. 280).

conectar as duas discussões, é necessário retomar o argumento do seu início, levando mais a fundo as implicações da oposição entre literariedade e metaforicidade.

Todorov (2014), diferenciando *poesia* e *ficção*, confere a esta seu caráter representativo. É uma questão de grau que permite diferentes gradações de representatividade e de opacidade (predominante nas combinações semânticas da poesia). O obstáculo imposto pela leitura poética é a possível recusa à experiência do leitor com o mundo evocado. Caso semelhante é o da oposição entre sentido *alegórico* e sentido *literal*. Todorov (2014) define o primeiro, com auxílio do segundo, como sendo aquele que “[...] implica na existência de dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos” e cujo “[...] duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (Todorov, 2014, p. 71). Dessas proposições pode-se destacar três elementos: a presença de diferentes *gradações*, a de *dois sentidos* e a de uma *explicitação* do duplo-sentido.

Há, em todos esses, a indicação, implícita ou explícita, da presença de um interlocutor: o leitor. Este, na teoria todoroviana, é sempre visto como estrutura imanente, passiva, um duplo do autor. Para que o fantástico alcance seu efeito, as “inverossimilhanças” precisam desconcertar, o que não ocorre quando a “[...] atenção é dirigida para a alegoria” (Todorov, 2014, p. 74). As interpretações possíveis das inverossimilhanças variam de acordo com o abrandamento da alegoria. No terceiro grau, o mais próximo de *Cartas de mamá*, está a “[...] narrativa em que o leitor chega até a *hesitar* entre interpretação alegórica e leitura literal” (Todorov, 2014, p. 76). Este ocorre quando não há explicitação do sentido alegórico, mas ele permanece possível. O grande problema de tal concepção é sua incapacidade de compreender os casos limites, como o do conto de Cortázar, e o modo como ela mostra-se pouco eficaz para a análise do fantástico do século XX.

A dinâmica da nova tendência do gênero coloca em relevo as dificuldades impostas pela negação ao fantástico da sua possibilidade metafórica. Alazraki (2001), diferenciando o *neofantástico* do fantástico tradicional, confere àquele a intenção de produzir

“[...] *metáforas* que buscam vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que nós lidamos diariamente”³⁰ (Alazraki, 2001, p. 277, grifo meu).

³⁰ As minhas traduções de Alazraki e Herrero Cecilia, nos parágrafos desta seção, têm como originais: “[...] *metáforas* que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 2001, p. 277, grifo meu); “[...] una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (Alazraki, 2001, p. 278); “[...] provocar un miedo en el lector,

Para definir esse tipo específico de metáfora, o teórico argentino recorre às *metáforas epistemológicas*, como postuladas por Eco (2013), restringindo e diferenciando o conceito ao tê-las como imagens que servem de alternativas ao conhecimento científico, por tomarem “[...] uma ótica que vê onde nossa visão usualmente falha” (Alazraki, 2001, p. 278). As implicações de tal definição, para as poéticas da morte, são evidentes: representa-se insolitamente, pelo modo expressivo do fantástico, pois a visão do conhecimento científico fracassa em inteligir a morte, quer os mortos estejam confinados atrás do véu, em Quiroga, ou mandem cartas de Rivadavia, em Cortázar.

É, todavia, evidente uma incongruência nessa constatação. O conto de Quiroga não corresponde ao mesmo grau de metaforicidade que o de Cortázar. Pelo contrário, não há marca alguma da “explicitação do duplo-sentido”, como denominada por Todorov. Com a cisão entre os dois fantásticos, ao fantástico tradicional é negada sua capacidade epistemológica, e sua intenção é meramente “[...] provocar um medo no leitor, um terror durante o qual cambaleiam suas premissas lógicas” (Alazraki, 2001, p. 277). As consequências disso para uma poética da morte insólita levam à ruptura metodológica entre o estudo de uma e outra forma do fantástico.

A cisão, porém, pode não ser tão drástica quanto propõem Alazraki e Todorov. Ambas as formas orientam suas transgressões para o mesmo adversário, a rigidez do pensamento lógico-científico, ao “[...] manifestar os limites e a insuficiência da razão para dar resposta ao dinamismo profundo da vida, à sede de plenitude e de harmonia ideal com que sonha o espírito humano [...]” (Herrero Cecilia, 2000, p. 29). Herrero Cecilia, em sua conceituação do gênero, amplia os limites dele, nem restringido aos temas do inconsciente, que, para Todorov, o fantástico teria perdido para a psicanálise, nem às angústias da realidade enigmática, como: “Quem não considerou o que será da nossa identidade depois da morte, que forma adotaremos e em que dimensões nos moveremos?” (Herrero Cecilia, 2000, p. 30). A perspectiva do autor reforça a intenção gnosiológica do fantástico. Ainda, a ênfase na orientação do gênero a produzir “[...] uma espécie de espiral vertiginosa, onde cada detalhe está significando uma coisa e logo pode significar outra, porque tudo pode ser ambíguo e

un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos [...]” (Alazraki, 2001, p. 277); “[...] manifestar los límites y la insuficiencia de la razón para dar una respuesta al dinamismo profundo de la vida, a la sed de plenitud y de armonía ideal con que suena el espíritu humano [...]” (Herrero Cecilia, 2000, p. 29); “¿Quién no se há planteado qué será de nuestra identidad después de la muerte, qué forma adoptaremos y en qué dimensiones nos moveremos?” (Herrero Cecilia, 2000, p. 30) e “[...] una especie de espiral vertiginosa en donde cada detalle está significando una cosa y luego puede significar otra, porque todo puede ser ambíguo y reinterpretable” (Herrero Cecilia, 2000, p. 139-140).

reinterpretabil” (Herrero Cecilia, 2000, p. 139-140), retoma o foco todoroviano sobre a ambiguidade, mas, diferentemente, expande o alcance da sua indeterminação para além do binômio real/sobrenatural.

Outro estudioso com trabalhos reveladores da dinâmica conflituosa entre as dimensões interpretativas do fantástico e como elas estão presentes em todas as suas formas é David Roas. Ele também considera que os autores românticos do fantástico postulavam que outras vias, como a intuição e a imaginação, eram capazes de captar a realidade. O gênero, para realizar sua prospecção, propõe o “[...] desajuste entre o referente literário e o linguístico (pragmático), isto é, a discordância entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido” (Roas, 2014, p. 56). Para efetuar a ruptura, utiliza “[...] recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (Roas, 2014, p. 56). Há, assim, um propósito transcendente, efetuado apenas pela atividade do leitor, que contrasta o seu mundo com o representado.

A argumentação de Roas (2014) sobre a participação do leitor leva a questão de volta ao problema da alegoria. Os textos não podem jogar para segundo plano a transgressão da realidade, correndo o risco de cair na alegoria pura. Há, porém, um salto da concepção Todorov para a sua: o tipo de relação estabelecida com o leitor. Este deixa de ser implícito para ser percebido como um participante ativo da construção do sentido. Assim, por menos “[...] que os personagens e o narrador se espantem diante do insólito da situação, o leitor não deixa de experimentar esse espanto, uma vez que encara fenômenos impossíveis, fenômenos que estão além da sua concepção do real” (Roas, 2014, p. 152).

O conjunto dessas elaborações teóricas permite reformular a questão da dinâmica entre leitura referencial e leitura metafórica. O fantástico exige, indispensavelmente, a representatividade dos eventos narrados. Quando esta é negada, a transgressão da realidade operada pela irrupção do sobrenatural no mundo perde seu efeito, dando lugar à interpretação da narrativa como uma ilustração de ideias, a pura alegoria. Por outro lado, a experiência narrada não se limita ao caso único, à história isolada, ela supõe uma referência oblíqua de foco transcendental. Performa, através da conjunção de suas orientações dialógicas, uma dupla relação com a realidade: ameaça a totalidade dela, ao representar a parte fraturada, a irrupção do insólito em um real miniaturizado; e a sugestão do novo sentido, inalcançável para a razão cotidiana, mediante configurações que produzem ambiguidade. Ambas revelam o caráter heurístico do fantástico, em todas as suas formas, coexistente tanto na leitura referencial quanto na metafórica.

Uma concepção de metáfora, diferente da deduzível da alegoria em Todorov (2014), é requisitada. A metáfora viva de Paul Ricœur (2015) fornece definições produtivas para a presente discussão. O trabalho argumentativo do autor o leva a pensar a figura em níveis sucessivos, da palavra ao discurso, a ponto de aproximá-la da teoria dos modelos, ao propor que: “[...] a *metáfora continuada* – a fábula, a alegoria –; isto que Toulmin chama ‘desdobrabilidade sistemática’ do modelo tem seu equivalente em uma rede metafórica e não em uma metáfora isolada” (Ricœur, 2015, p. 371).

A metáfora, nessa definição, pode ser compreendida com base em quatro pontos: a oposição entre impertinência e pertinência, o jogo de semelhantes, a tensão interpretativa e a inovação semântica. A pertinência metafórica insere-se no desafio interpretativo provocado pela presença de uma impertinência lógica no enunciado. A resposta que ela elabora é baseada em um *ver como*, um jogo de semelhantes que exige uma composição relacional “[...] intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem” (Ricœur, 2015, p. 324). Vê-se a primeira diferença tonal entre esta proposta e a de Todorov, a preservação de tensões interpretativas insolúveis nos campos da construção de sentido (conservam-se as relações entre sentido e imagem) e entre a crença ou não na verdade metafórica, pois,

Da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo, da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da ‘visão estereoscópica’ (Ricœur, 2015, p. 388-389).

Ainda, ela duplica a referência. A “*torção* metafórica” é não só o acontecimento singular, como também a emergência de uma inovação semântica, retomando o quarto dos pontos mencionados anteriormente, produzida na intersecção entre vários campos semânticos e marcada pela sua afronta às palavras e às coisas. Essa capacidade de *redescrever* a realidade a confere seu poder heurístico, dependente de um discurso que preserve sua polissemia, no caso, o literário, no qual, “[...] várias coisas são significadas ao mesmo tempo, sem que o leitor seja chamado a escolher entre elas” (Ricœur, 2015, p. 144). O argumento ricœuriano (2015, p. 366) chega a postular que a metáfora está para a linguagem poética como o modelo está para a linguagem científica.

Existe certo paralelismo entre o processo metafórico e o fantástico. Ambos tensionam a relação entre o mundo lógico e o representado. Este, na sua *redescrição* daquele, propõe uma sugestão (o *como se* ou o insólito) que explora a realidade em suas possibilidades. No núcleo de suas eclosões de sentido estão impertinências lógicas (semânticas ou

ontológicas). Percebe-se, assim, a afinidade entre as composições e as intencionalidades das duas formas do discurso.

Com essa definição, resolveu-se a primeira parte da dinâmica entre leitura referencial e alegórica, ao constatar que elas podem coexistir na narrativa, em um processo análogo à tensão entre interpretação literal e metafórica. Permanece, contudo, a questão dos graus de metaforicidade. Para trabalhá-la, é produtivo retornar à noção de abertura, proposta por Eco (2013). Assim como Ricœur, Eco (2013, p. 22) considera que toda obra de arte é plural em seus significados. Acontece, todavia, que as poéticas do século XX voltam-se “[...] constantemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados” (Eco, 2013, p. 22). Este quadro leva a pensar numa dialética entre “forma” e “abertura”. A questão central é: quais os limites em que uma obra pode alcançar o máximo de ambiguidade?

É pertinente a relação notada entre a multiplicidade de sentidos e o caráter heurístico da obra de arte. Eco (2013, p. 30) é quem propõe a ideia de *metáfora epistemológica* que, depois, Alazraki (2001) reformula para o *neofantástico*. O trabalho do pesquisador leva a reduzir a “[...] operação poética a um modelo (o projeto de obra aberta) a fim de apurar se este apresenta caracteres semelhantes a outros modelos de pesquisa, a modelos de organização lógica, a modelos de processos perceptivos” (Eco, 2013, p. 30). À mudança do modelo poético (de fechado para aberto) corresponde uma mudança do modelo lógico-científico.

Nos extremos estão a obra fechada e a obra aberta. A primeira é organicamente acabada, mas abre-se na interpretação ativa do leitor. A segunda, por sua vez, compõe-se na plurivocidade e exige a atividade do leitor tornar-se apreensível. Ela percorre um caminho perigoso: na sua abertura, corre o risco de afogar-se em sua própria informação. Precisa, portanto, de algum nível de ordem, “[...] oscilação pendular [...] entre um sistema de probabilidades já institucionalizado e a desordem pura: *organização original da desordem*” (Eco, 2013, p. 127, grifos do autor). Sua função, a partir dessa tensão entre o lógico e o ilógico, segue a mesma via das outras formas antes analisadas, media a “[...] abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (Eco, 2013, p. 158-159).

Tem-se, assim, os limites da gradação. Num extremo, a obra fechada, organicamente concluída. No outro, a obra aberta, que exige a mediação do leitor. A

definição de obra fechada permite inferir ainda que a multiplicidade de sentidos não é negada pelo seu acabamento, apenas perde em possibilidades para a aberta.

3 Dinamicidade interpretativa, as trajetórias de conformação com a culpa e a memória-reanimadora

Os desenvolvimentos da seção anterior permitem uma aproximação nova sobre os contos, ainda seguindo os direcionamentos de uma poética da morte insólita. Na primeira seção, terminou-se com a cisão interpretativa que surge da contraposição entre o fantástico tradicional e o *neofantástico*. As elaborações seguintes, com as leituras de Roas e Herrero Cecilia, reformularam a questão em termos de uma dupla orientação dialógica (referência direta, da parte fraturada da realidade, e referência oblíqua, da sugestão do novo sentido) que leva em conta a participação ativa do leitor.

Tendo fundamentado uma análise metafórica no fantástico “fechado”, a contribuição de uma teoria da metáfora permite levar adiante a leitura de Quiroga em contato com a de Cortázar. Pensando os dois contos como *metáforas de trajetórias de conformação com a culpa*, eles transfiguram-na na relação estabelecida com os outros dois temas centrais: amor e morte. A culpa pela traição persegue os casais. Ela é um incômodo perpétuo durante os percursos dos contos, o que leva a não ditos nas relações (em Cortázar) ou a confrontos acalorados (em Quiroga). Os mortos, reanimados pelo registro visual (em Quiroga) ou pelo verbal (em Cortázar), obrigam-nos a enfrentar os sentimentos, são ecos da memória. A perseguição deles é a mesma da memória: Guillermo e Enid poderiam ter deixado de ir para o cinema após os sucessivos presságios, porém, a culpa os impele noite após noite a confrontarem a memória. Essa interpretação metafórica pode ser descrita nos termos de Ricœur (2015): a impertinência é não apenas a experiência espectral, mas a motivação dos personagens a enfrentarem-na; levando ao surgimento de uma nova pertinência (decorrente de um jogo de semelhantes), que é o processamento da culpa, a necessidade de enfrentá-la. A contínua presença de um jogo entre o dito (mesmo que ilógico) e o não dito (que funda um novo sentido), energiza a tensão da metáfora viva. Esta dinâmica, fundamentalmente interpretativa, é possível tanto na obra fechada quanto na aberta, principalmente no caso da narrativa fantástica, levando em conta a importância dada por Roas (2014) ao papel do leitor (cujo duplo, nos estudos literários, é o pesquisador).

Do outro lado, uma leitura pela via representativa do texto em Cortázar permite outras compreensões. Se o irmão morto-vivo não é apenas “a projeção de Nico na

consciência assombrada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis”, como considerou Alazraki (2001, p. 280), pode ser visto, em um paralelo com Quiroga, como o espectro vingativo que persegue os vivos que fugiram das consequências de suas ações. Diferentemente do casal de Quiroga, Luis e Laura fogem das memórias de Nico. O fantasma, assim, vê-se motivado a sua caçada.

Até os desfechos dos contos, de certa forma, coincidem em pontos. Em primeiro lugar, é deixado em aberto o futuro das relações dos casais. Em *El espectro*, finaliza-se antes da estreia do último filme de Wyoming, quando, talvez, Guillermo e Enid poderiam voltar para o mundo dos vivos. Em *Cartas de mamá*, os efeitos do contato com Nico encerram-se em um rápido diálogo, interrompido por reticências. Esse é um índice de abertura que ambos compartilham. Além disso, é relevante a superação dos amores ilícitos para o enfrentamento da culpa, com (Nico)³¹ ou sem (Wyoming) o perdão do espectro. O não-dito, que era Nico, perde seu *tabu*, e Guillermo e Enid, mesmo após as últimas consequências do enfrentamento a Wyoming, seguem juntos, num amor que resistiu à culpa e à morte.

Levando tais conclusões para a poética da morte insólita, o produto da relação entre as representações da morte nos contos em suas dimensões alegóricas e literais é uma aproximação delas à conexão entre vida e memória. Esta, ativada por registros (memória circulante) ou por um processo interno, revivifica os mortos: “[...] os verdadeiros fantasmas que são os nomes, essa duração pertinaz” (Cortázar, 1975, p. 8). Especula-se esteticamente, assim, sobre o que Alazraki, como já visto, chamaria de *metáfora epistemológica*, uma ligação entre morte e vida, operada pela memória. Tal representação-tipo, que pode ser chamada de *memória reanimadora*, é recorrente nas obras do insólito. Outros dois exemplos podem ser colhidos nas obras de García Márquez, com a perseguição do fantasma de Prudencio Aguilar (num paralelo com o espírito vingativo de Quiroga) que motiva a peregrinação que funda a Macondo dos *Cien años de soledad*, e Edgar Allan Poe, no coração palpitante (paralelo ao “morto alegórico” de Cortázar) que leva seu assassino a confessar a culpa em *The Tell-Tale Heart*.

É marcante, em todas essas obras, a presença de um processamento problemático da memória. Nelas, a culpa pode ser considerada a origem de tal incapacidade. Há, todavia, obras em que outros fatores entram em cena, como o luto silencioso, em *Eva está dentro de su gato*, de García Márquez, ou a temporalidade fragmentada de *A noiva da casa azul*, de Rubião, em que a vida da mulher amada apenas existe em memória (interna ou circulante,

³¹ Ressalto que em nenhuma das aparições Nico demonstra rancor do irmão ou de Laura.

como na carta), enquanto na realidade apenas podem ser percebidas as ruínas de um tempo não vivido.

Para estudar as expressões particulares, levando em conta os problemas levantados ao longo deste trabalho, não basta encaixá-las na representação tipo da *memória reanimadora*. Requer-se levar em conta as individualidades configuradas pelas diferentes dinâmicas entre as formas do insólito, as gradações entre leitura referencial e alegórica e os graus de abertura, conforme trabalhados ao longo deste trabalho. São fatores que, em conjunto, tendenciam as possibilidades interpretativas dos textos e, portanto, de suas análises estéticas.

Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, D. (org). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Livros, 2001, p. 265-282.

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hecitec, 2014.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CORTÁZAR, J. Cartas de mamá. *In*: CORTÁZAR, J. **Las armas secretas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975, p. 7-36.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HERRERO CECILIA, J. **Estética y pragmática del relato fantástico**: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

KAFKA, F. A metamorfose. *In*: KAFKA, F. **A metamorfose, Um artista da fome e Carta a meu pai**. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 19-66.

QUIROGA, H. El espectro. *In*: QUIROGA, H. **El desierto**. Buenos Aires: Babel, 1924. p. 94-111.

QUIROGA, H. O espectro. *In*: QUIROGA, H. **A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos**: biografias exemplares. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RICŒUR, P. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2015.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

**INTERPRETIVE DYNAMICITY OF UNUSUAL REPRESENTATIONS OF DEATH
IN *EL ESPECTRO*, BY HORACIO QUIROGA, AND *CARTAS DE MAMÁ*, BY JULIO
CORTÁZAR**

Abstract

This work traces an argumentative course the interpretative paths of the representations of death in the unusual literature. Two itineraries intersect on this path. One is the analysis of the work in its composition, revealing the difficulties imposed on the interpretation by its forms. The other one is the study of the forms of the fantastic, resorting to the contributions of Tzvetan Todorov, David Roas, Jaime Alazraki and Juan Herrero Cecilia, and the poetics of the open work, calling upon Umberto Eco's elaborations as reference, which impose different instruments for exploring the text. Along this path, the *living metaphor*, as thought by Paul Ricœur (2015), proves to be capable of serving as a bridge to the resolution of the targeted problem. At the end, it is intended, in addition to aesthetically interpreting the representations of death in the short stories – *El espectro*, by Horacio Quiroga, and *Cartas de mamá*, by Julio Cortázar –, to elaborate an approach to the poetics of unusual death that reconciles the referential and the metaphorical reading.

Keywords

Unusual. Death representations. Metaphor. Ricœurian hermeneutics.

“Lembras-te” de “Oitenta e oito”: Colonialidade do espaço e trânsitos espiralares em dois contos de autoria feminina

Resumo

A modernidade ocidental é geralmente entendida como uma forma de progresso e de vantagens econômicas, sociais e políticas, que, de alguma maneira, se sobrepõe a outros modelos socioculturais, vistos automaticamente como produto do atraso e da ausência de civilização, segundo aponta Maldonado-Torres (2020). Nesse contexto, nosso objetivo é investigar dois contos historiográficos – “Lembras-te?”, de Olinda Beja, e “Oitenta e Oito”, de Eliana Alves Cruz – observando como essas narrativas abordam os seguintes pontos: as práticas coloniais em contextos políticos supostamente descolonizados, nos quais os corpos são atravessados pela colonialidade do espaço; e os trânsitos espiralares como reinvenção do fato histórico linear. Sendo assim, utilizaremos os pressupostos de Castro-Gómez (2003), Césaire (2020), Curiel (2020), Lugones (2020), Maldonado-Torres (2007), Martins (2003), Miranda (2019) e outros. Ademais, constatamos que ambos os contos problematizam as noções de uma hegemonia narrativa nas formações identitárias, epistemológicas e culturais dos países outrora colonizados, as quais foram desestabilizadas face à consciência de outras possibilidades de ser, existir e criar em um mundo multiétnico e marcado pela “diversalidade” (MIGNOLO, 2000; GROSGOUEL, 2008).

Palavras-chave

Autoria feminina. Espiralidade. Colonialidade do espaço.

1 Introdução

Ao dizer que “a Europa é indefensável” (CÉSAIRE 2020, p.9), o martinicano Aimé Césaire reflete sobre o modo como o continente Europeu estabeleceu dicotomias hierarquizantes, subalternizou vidas, marginalizou identidades e cometeu os maiores memoricídios³² da história da modernidade, em nome de uma suposta ideia de progresso, da superioridade racional e da globalização. O filósofo camaronês contemporâneo Achille Mbembe (2014, p. 39) complementa esta assertiva, destacando que, de acordo com o pensamento ocidental forjado à época colonial, “o Negro é representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura do seu deus.” A falácia da crença em uma superioridade europeia com propósito “civilizacional”, conjugada à necessidade imperiosa de catequização como modo de “salvação” de vidas tidas como primitivas, foram os pretextos pelos quais a Europa justificou a subjugação dos países colonizados, conforme também apontou Césaire:

O grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros (CÉSAIRE, 2020, p. 11).

Com efeito, esse grupo de pessoas foi brutalizado, fazendo com que tais sujeitos, localizados nas equações acima descritas, tenham sido considerados uma espécie de “peso morto na civilização” (CÉSAIRE, 2020, p. 17), na qual a Europa se estabelece como o ponto de partida da barbárie colonizadora. Sendo assim, aumenta-se constantemente o abismo que separa as recorrentes justificativas acerca do empreendimento colonial, conforme podemos perceber na observação do escritor martinicano: “E digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano” (CÉSAIRE, 2020, p. 11). De acordo com o teórico congolês Valentim Mudimbe (2013, p. 16), “emergem três hipóteses e ações complementares [que definem a

³² Termo usado para designar o apagamento da memória cultural e coletiva de determinado povo, diante do desenvolvimento de epistemologias imperialistas ditas superiores. Essa categoria semântica é utilizada para nomear a ação de relegar práticas sociais e históricas da memória à invisibilização, tendo o vocábulo maior repercussão nos estudos de Fernando Báez (2010), sobretudo no livro *História da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. No Brasil, a ideia de memoricídio tem sido mais frequentemente difundida pelos estudos da professora Constância Lima Duarte em suas pesquisas sobre o apagamento histórico da literatura de autoria feminina, especialmente no seu mais recente livro *Memorial do Memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história* (2022), publicado pela Editora Luas.

estrutura colonizadora]: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas, e a integração de histórias económicas locais segundo a perspectiva ocidental”.

Ainda que o contexto colonial brasileiro e africano tenha acontecido de formas diferentes, é inegável a existência de um projeto colonial, comum aos países que a ele foram submetidos, que subjugava e impunha despersionalizações culturais e obliterações sócio-históricas, bem como não se pode olvidar a permanência dos resíduos da estrutura colonial na modernidade. Nesse sentido, cabe destacar a assertiva de Mbembe (2014, p. 35):

Com as estruturas imperiais do mundo atlântico arruinadas e substituídas pelos estados-nações, as relações entre as colónias e a metrópole sofreriam alterações (...). As velhas questões de heterogeneidade, diferença e liberdade são ressuscitadas, enquanto as novas elites se apropriam da ideologia da mestiçagem para negar e desvalorizar a questão racial. A contribuição dos Afro-Latinos e dos escravos negros para o desenvolvimento histórico da América do Sul será apagada ou, pelo menos, severamente ocultada.

Isso posto, a proposta deste artigo – analisar dois contos historiográficos, a saber: “Lembras-te?”, da autora santomense Olinda Beja, e “Oitenta e Oito”, da brasileira Eliana Alves Cruz – é uma forma de apontar que não apenas as identidades marginalizadas sofrem invisibilização nos modos de representação, mas também elas estão incluídas em um circuito temporal espiralar³³, no qual as ações transitam entre as intermitências do colonialismo e a denegação da colonialidade. Logo, como indica Robert Young (2005, p. 195), todos esses eventos, inclusive outras maneiras de representar e investigar o pós-colonial como a crônica de viagem, as memórias e as ciências humanas podem servir como um arcabouço de interpretação das práticas ideológicas do colonialismo.

A narrativa curta “Lembras-te?” está inserida na antologia *Histórias da Gravana* (2011), ³⁴de Olinda Beja. Neste conto, a autora ficcionaliza as experiências de travessias de um “longeavô” português, o qual aportava em terras santomenses a fim de explorar as

³³ Neste trabalho, adotamos a ideia de tempo espiralar ou temporalidades espiraladas de Leda Maria Martins (2003) e Fernanda Miranda (2017; 2019). Segundo as pesquisadoras, esse tempo espiralar corresponde a uma cronologia da confluência de outros tempos e espaços, reinventado pela possibilidade mi(s)tica e pela memória. Isto é, como bem afirmou Fernanda Miranda (2017), em um texto seminal publicado no *Suplemento de Pernambuco* (Cf. referências), é o presente atravessado por outros tempos. Logo, nesse campo de estudo, as palavras espiralidade, tempo espiralar e temporalidades espiraladas são utilizados para nomear esse tempo histórico que não se lê linearmente, mas como uma espiral.

³⁴ Infelizmente, não tivemos acesso ao livro para referenciar as respectivas páginas; logo, as referências se seguirão sem a página, conforme: (cf. BEJA, 2011, s/p). Contudo, segue a referência do conto: BEJA, Olinda. Lembras-Te? Disponível em: https://trapichedosoutros.blogspot.com/2013/09/lembras-te-de-olinda-beja_7.html. Acesso em: 17 out. 2022.

riquezas latifundiárias do lugar e manter relações sexuais com as mulheres de São Tomé e Príncipe. O texto é uma espécie de memorial no qual a voz narrativa traz à cena os acontecimentos que marcaram a história de exploração realizada por esse antepassado luso, “possuidor” de muitas mulheres e “poucos filhos”, visto que não colocava seu sobrenome europeu nos filhos gerados com as mulheres do referido arquipélago africano, segundo constava no Arquivo Histórico. Em síntese, trata-se de uma escrita em segunda pessoa do discurso, marcada por um tom memorialista, com fortes indicações de consciência política do vínculo colonial que aproximava o neto, pertencente ao país insular, do distante avô português inominado.

O conto “Oitenta e oito”, de Eliana Alves Cruz, está presente na compilação de textos da autora realizada pelo *Portal de Literatura Afro-brasileira* (Literafro), da UFMG, tendo sido também publicado no volume 40 dos *Cadernos Negros*. Nesta curta ficção histórica, a autora narra o debate científico de um grupo de pesquisadores vinculados ao IPS – Instituto de Pesquisas dos Sentimentos, cuja missão era investigar o sofrimento imposto às sociedades pelo flagelo da escravidão, acontecimento histórico ainda vigente em algumas civilizações.

Para isto, os cientistas voltariam no tempo, visto que eles estão em uma configuração temporal com mil anos de distância, valendo-se de uma máquina do tempo, A Máquina Oitenta e Oito, em menção ao ano de 1888. Nesse sentido, a voz narrativa se remete às diferentes construções temporais da escravização dos negros, com o intuito de mostrar a opressão imputada pela colonização a esses corpos, aflição representada pela aparição dos nomes e papéis políticos de personagens históricos na narrativa, tais como: André Rebouças, Francisco José do Nascimento, José do Patrocínio, Luiz Gama e Zumbi dos Palmares, figuras cujos atos marcaram o limiar de resistência dos negros no Brasil.

Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar como as práticas coloniais/colonialidade do espaço e os trânsitos espiralares se apresentam nos dois contos já mencionados, a fim de constatarmos a possibilidade de dialogismo existente entre a narrativa memorialística de Olinda Beja e a ficção histórica de Eliana Alves Cruz, pelo prisma das teorias da colonialidade, tendo como categorias de análise o espaço, o tempo e o agenciamento das personagens. Ademais, ressaltamos que, mesmo os contos possibilitando uma leitura no âmbito dos estudos de gênero e do feminismo decolonial, o interesse desta análise pauta-se, sobretudo, na teoria da colonialidade, cujas premissas se voltam para as continuidades da lógica colonial no presente.

2 Colonialidade do espaço: diálogos teóricos

Rita Segato (2013, p. 80), examinando as relações entre colonialidade e patriarcado colonial moderno, enfatiza que as relações de gênero são onipresentes na vida social como um todo, apesar de comumente serem tipificadas como particulares no discurso sociológico e antropológico. Ou seja, a categoria da colonialidade do espaço, proposta neste artigo, não prescindirá da categoria gênero, uma vez que ela está presente nas investigações sociológicas e antropológicas que marcam a convivência social dos sujeitos contemporâneos, passando, inclusive, pela proposta de “transversalizar políticas de gênero” (SEGATO, 2013, p. 92).

Assim sendo, o próprio ato de transversalizar as políticas de gênero no seio das práticas sociais se constitui uma ação decolonial, pois se ancora em uma pedagogia crítica que disponibiliza ao mundo “sua biblioteca de saberes, sua experiência de práticas, suas teorias antirracistas e antissexistas, incansavelmente associadas às lutas anticapitalistas e anti-imperialistas” (VERGÈS, 2020, p. 46). Desse modo, faz-se necessária uma breve diferenciação conceitual que permita o bom uso dos termos “descolonização” e “prática decolonial”.

Em linhas gerais, segundo Françoise Vergès (2020), há uma diferença entre a descolonização e a prática decolonial. Para a autora, a descolonização refere-se aos períodos históricos e políticos que sucederam o fim da relação colonial oficial entre os países colonizadores e aqueles que estavam submetidos à dominação colonial; já a prática decolonial consiste em uma atividade constante, individual e coletiva, de denúncia e de visibilidade dos eixos de opressão, que permanecem vigentes, herança da exploração do colonialismo, mas que são ocultados por uma política de negacionismo dessa estrutura, presente nas ditas sociedades pós-coloniais. Desse modo, Vergès (2020), citando as discussões de Peter Ekeh (1983), diz:

A colonização é um acontecimento/período, e o colonialismo é um processo/movimento, um movimento social total cuja perpetuação se explica pela persistência das formações sociais resultantes dessas sequências. Os feminismos decoloniais estudam o modo como o complexo racismo/sexismo/etnicismo impregna todas as relações de dominação, ainda que os regimes associados a esse fenômeno tenham desaparecido (VERGÈS, 2020, p. 41).

De fato, o que ocorre não é, a nosso ver, apenas uma vasta prática estrutural da complexa teia interseccional composta pelo racismo/sexismo/etnicismo, mas também a

manutenção de uma configuração negacionista, que acaba por validar determinadas violências raciais, muitas vezes disfarçadas pelo argumento de ausência de intenção e pelo suposto mito da democracia racial, que, necessariamente, continuam a atingir negativamente as pessoas negras, o que elas produzem e os espaços sociais pelos quais circulam.

Neste sentido, cabe destacar o pensamento de Nelson Maldonado-Torres (2018, p. 36), para quem a “modernidade/colonialidade é uma forma de catástrofe metafísica que naturaliza a guerra que está na raiz das formas moderno/coloniais de raça, gênero e diferença sexual”. Ainda sobre essa questão, vale salientar que a antropóloga Lélia Gonzalez (2019) discute os danosos efeitos do colonialismo e do racismo e aponta para ideia de racismo por denegação. Para a antropóloga, esse fator resulta em um grave problema, que circunscreve o contexto do racismo no Brasil:

como denegação de nossa latino-amefricanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são seu testemunho vivo (os negros), ao mesmo tempo que diz não fazer isso (“democracia racial” brasileira). [...] A chamada América Latina que, na verdade, é muito mais ameríndia e ameericana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação (GONZALEZ, 2019, p. 341).

Tal denegação faz com que a população negra dos países colonizados passe por um processo de apagamento étnico de sua relevância para a formação cultural e sociopolítica da nação. Por isso, Vergès (2020, p. 44) aponta para a obscuridade do colonialismo em todos os aspectos, desde atuações que vão do ambiente do lar regulado pela colonialidade (espaço dito privado) até aos contextos nacionais, estruturais e institucionais (espaços considerados públicos).

Dessa maneira, de acordo com Vergès (2020), tanto as afro-americanas quanto as mulheres consideradas racializadas na França são vistas pelo capitalismo e pelo patriarcalismo como forças que garantem seu funcionamento. Então, essas trajetórias de vida são atingidas diametralmente pela colonialidade do espaço – espaço em que as colonialidades do ser, saber, poder e do gênero se estabelecem como norma (MISSIATTO, 2021, p.38) e afetam as condições de vida dos sujeitos marginalizados pela matriz colonial do poder. Logo, esses grupos sociais são expostos aos efeitos do necropoder, entrecruzando racismo, sexismo e outras opressões que produzem as marcas de controle capitalista sobre tais corpos.

María Lugones (2019) aponta que a dicotomia hierarquizante basilar da modernidade colonial é a do ser: o ser humano/ o não humano. A partir desse paradigma, outros binarismos se estabeleceram, a fim de que o homem ocidental legitimasse seu

empreendimento capitalista e, assim, tivesse a abertura para explorar os países colonizados da África, das Américas e do Caribe. Tais dualidades preveem o dominador e o dominado, o ser superior e o inferiorizado, o imperial e o marginalizado, sendo esses pressupostos que marcam a ideia de selvageria ou civilização. A autora ainda diz:

O homem europeu, burguês, colono, moderno foi transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão. A mulher burguesa não era entendida como um complemento desse homem, e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio da sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês. A imposição dessas hierarquias dicotômicas foi costurada à historicidade das relações, inclusive a das relações íntimas (LUGONES, 2019, p. 358).

A crítica de Lugones também pode ser notada em outras autoras, como bell hooks (2019) e a já mencionada Françoise Vergès (2020), as quais enfatizam a necessidade de verticalizar as análises das condições sociais do âmbito do trabalho, com intuito de mostrar a pirâmide hierárquica composta por homens brancos, mulheres brancas, homens negros e mulheres negras, respectivamente. Para Lugones (2020, p. 54), as feministas negras têm ressaltado que determinadas opressões só são visualizadas quando postas na encruzilhada epistemológica da interseccionalidade, pois, através da intersecção das categorias gênero, raça, classe, localização e religiosidade, a dominação e exploração violentas das mulheres de cor são percebidas, sendo os homens negros também participantes desta coligação patriarcal.

Diante disso, na seção seguinte, abordaremos a espiral de colonialidades que perpassam os contos historiográficos de Olinda Beja e Eliana Alves Cruz, com o intuito de perceber as configurações de um espaço regulado pela matriz colonial do poder, que controla seres, saberes e identidades, marginalizando-os no sistema-mundo capitalista.

3 Trânsitos espiralares na encruzilhada do Atlântico: Olinda Beja e Eliana Alves Cruz

Leda Maria Martins (2003, p. 69) afirma que “a cultura negra é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas”. A referida autora entende que a encruzilhada não é apenas o espaço de contato das diferentes culturas e o câmbio de distintos sistemas simbólicos, mas também o ponto de convergência de espirais históricas, de novas e outras espacialidades/temporalidades. Assim sendo, investigar os contos históricos de Olinda Beja e Eliana Alves Cruz é uma forma de revisitar esse fluxo em tempo espiral, banhando

pelo Atlântico durante as travessias dos africanos para o trabalho escravo nas colônias europeias espalhadas pelas Américas.

O conto da santomense Olinda Beja, inserido na antologia *Histórias de Gravana*, narra as travessias de um antepassado avô, que constantemente fazia o percurso Portugal/São Tomé e Príncipe, a fim de monitorar seus empreendimentos latifundiários e manter relações com as mulheres santomenses. O livro de contos de Beja foi selecionado para concorrer ao *Prêmio Portugal Telecom* em 2012. Segundo Santos e Rodrigues (2017, p. 340), o livro dá voz às tradições ancestrais por meio dos contos ligados aos saberes orais, que são transmitidos pelos mais velhos de Batepá, lugar da enunciação narrativa dos enredos que se desenvolvem no compêndio. Dessa maneira, a focalização se delinea em torno da construção de uma identidade ligada à terra e situada no contexto histórico da independência de São Tomé e Príncipe. “Lembras-te?” se inicia da seguinte forma:

Trazias nos olhos a longidão de um outro Atlântico, frio e brumoso, oceano profundo que deixaste na amurada de teus pensamentos lusos, viagem de emoções e expectativas. E nesse trajecto trouxeste cheiros de outros corpos e de outras plantas, retalhos de vidas que se aninharam na tua mente entristecida e só, fruto de uma latinidade enregelada e fatalista (BEJA, 2011, s/p).

Esse excerto marca historicamente o início das ações da trama, desenroladas em um período no qual ocorriam as relações transculturais/coloniais entre Europa e África. Para se referir a esse fenômeno histórico, Paul Gilroy (2012) traz a ideia de uma “trans-cultura negra”, concepção pela qual se entende que as culturas nacionais surgem de raízes mais fluidas, sem ter necessariamente uma vinculação fixa com o solo; para este fim, Gilroy (2012, p. 15) utiliza a metáfora do movimento marítimo, a qual podemos usar como ilustração do fenômeno de “trazer nos olhos a longidão de um outro Atlântico”. Ainda conforme o autor:

A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura (GILROY, 2012, p. 15).

Podemos exemplificar a mistura atlântica referida por Gilroy (2012) com o fragmento: “E nesse trajecto trouxeste cheiros de outros corpos e de outras plantas, retalhos de vidas que se aninharam na tua mente entristecida” (BEJA, 2011, s/p), pois ele demonstra o hibridismo que há nos deslocamentos efetuados pelo longeavô. Logo, movimento e mistura se originam no mesmo ponto de partida: uma identidade marcada pela construção subjetiva,

híbrida e formada pela dialética com o outro, “fruto de uma latinidade enregelada e fatalista” (BEJA, 2011, s/p).

Após apontar para o ato de chegada ao território insular santomense, a voz narrativa encaminha o foco da ficção curta ao vislumbre do deslocamento da nação lusa, com o desejo de apresentar as similitudes existentes entre os trânsitos dos pássaros portugueses e as viagens do longeavô:

Trazias o voo dos teus pássaros migrantes, dicionário alado que tentaste reproduzir no solo ilhéu onde teus pés feridos e calejados de outros chãos repousaram por fim. Mas as tuas aves não vieram no teu peito nem na proa do navio grande que te trouxe nem se aninharam em tuas mãos rudes e prósperas de sonhos como de sonhos se despojaram teus braços. E abraços. E as aves não migraram nem cantaram nos teus dedos. Apenas ouviste delas o bater de asa, plumas de frio que não se habituam nunca a sóis tórridos nem a sombras quentes de cacauzais alaranjados (BEJA, 2011, s/p).

Ao mostrar que o voo dos pássaros migrantes se constituía como um dicionário que o antepassado tentou reproduzir no solo santomense, a voz narrativa traduz uma gama de ações dinamizadoras do deslocamento: o voo dos pássaros fomenta a ideia de liberdade, mas de uma liberdade condicionada ao movimento de partida, já que ele é “migrante”. Todavia, as aves não vieram no peito do longeavô, e não se estabeleceram nas terras insulares, onde o sol era tórrido, não havia primavera e até as sombras eram quentes; sendo assim, a liberdade, por exemplo, das mulheres santomenses que o colonizador engravidava, estava condicionada ao fato de que os filhos não recebiam, no cartório, o nome do pai, o que conseqüentemente privava o(a) garoto(a) das benesses e das propriedades latifundiárias do portador.

A não nomeação, nesse caso, pode implicar em uma espécie de negação da identidade que constitui a outra parte da geração. Negar o nome é uma forma de colonialidade do ser, pois o discurso de nomeação é uma maneira de possibilitar o conhecimento, de trazer à tona uma construção de um significante ontológico. Consoante Maldonado-Torres³⁵:

O privilégio do conhecimento na modernidade e a negação de faculdades cognitivas em sujeitos racializados oferecem a base para a negação ontológica. No contexto de

³⁵ “*El privilegio del conocimiento en la modernidad y la negación de facultades cognitivas en los sujetos racializados ofrecen la base para la negación ontológica. En el contexto de un paradigma que privilegia el conocimiento, la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización. ‘Otros no piensan, luego no son’*” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 145).

um paradigma que privilegia o conhecimento, a desqualificação epistêmica se converte em um instrumento privilegiado da negação ontológica ou da subalterização, “Outros não pensam, logo não são.” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 145).

De fato, ser e saber são categorias fundamentais para a existência humana, a qual é possibilitada também pela nomeação. Logo, o ato de não nomear os filhos, como fez o longeavô, pode ser visto como um instrumento da colonialidade do ser, o qual tem no seu espectro a política da negação e da invisibilidade das identidades, que não se alocam nos binarismos hierarquizantes da modernidade colonial. Além disso, pode representar a impossibilidade de legitimidade dos filhos dessas mulheres que são duplamente violadas – física e socialmente –, situadas em um contexto colonial já marcadamente opressivo. Essa ideia de dominação que regula espaços, identidades, saberes e gênero pode ser retificada pelo seguinte fragmento do texto:

Não vinhas para ficar... lembrás-te? Vinhas para encher teu baú (que viajou no porão) de fortunas, especiarias, tecidos raros, vinhas para dar ordens, ensinar, amear e partir de novo como quem cumpre um roteiro escolhido numa conversa qualquer de amigos ou numa agência de viagens. Sabias ler, escrever, fazer contas, o que era um trunfo a teu favor naquele tempo em que eram muito poucos os que podiam exhibir tais artes. Por isso vinhas, tal como *Sandokan*, conquistar facilmente um reino do qual um outro antepassado teu te contara (BEJA, 2011, s/p).

O excerto acima mostra o quanto os mecanismos de exploração fizeram parte dos trânsitos entre Portugal e São Tomé e Príncipe. “Não vir para ficar” é um recurso linguístico que coaduna com a ação dos pássaros migrantes, bem como aponta para um exaustivo processo de espoliação dos bens naturais e humanos que compunham a ilha. Havia uma exploração contínua das riquezas, como pode ser visto no trecho: “Vinhas para encher teu baú (que viajou no porão) de fortunas, especiarias, tecidos raros” (BEJA, 2011, s/p). O longeavô vinha para dar ordem, para escravizar os santomenses e manter relações sexuais impositivas com as mulheres. Era uma situação que alcançava patamares subjetivos e dinamizava um fluxo das opressões de gênero, raça e classe, impondo aos nativos o sofrimento do trabalho infindo e da ausência de seus bens nacionais.

Já o trecho “Sabias ler, escrever, fazer contas, o que era um trunfo a teu favor naquele tempo em que eram muito poucos os que podiam exhibir tais artes” (BEJA, 2011, s/p) ventila a ideia de colonialidade do saber, apontada por Santiago de Castro-Gomez (2007) como o ponto zero da relação triangular da produção do conhecimento, junto com a colonialidade do poder e do ser. Castro-Gómez (2007, p. 79), citando Lander (2000),

demonstra que as ciências sociais e humanas carregam uma ampla herança colonial, o que, de certo modo, reforça a hegemonia cultural do Ocidente. Assim sendo, não é apenas dominar o saber e seus mecanismos de produção, mas deslegitimar os saberes produzidos nos países colonizados, em face de uma prática de invisibilização dos conhecimentos ancestrais mantida pelo epistemicídio.

O conto finaliza com a ida do protagonista, Benguelino da Costa Ferreira, ao Arquivo Histórico com o objetivo de averiguar sua ascendência genealógica e rever as ligações de parentesco com o seu longevô:

Fui ontem ao Arquivo Histórico, meu longevô, e vi a tua mão direita deslizar firme e jovem, a caneta de aparo reluzente, a escrever “Benguelino, contratado vindo numa leva de homens oriundos de Angola”. Nesse dia, sem o saberes, passaste para o meu mundo... Serei eu, meu longevô, serei eu, Benguelino da Costa Ferreira, condutor de táxi a tempo inteiro e plantador de cacau nas horas vagas, portador do teu sangue luso no meu corpo negro, serei eu que porei o teu nome ao meu filho que vai nascer pela lua cheia que se aproxima (BEJA, 2011, s/p).

Esse desfecho de reconfiguração ontológica se configura como o ponto de convergência e transição para uma chave de leitura fundamental para análise do conto “Oitenta e oito”: a concepção espiral da passagem do tempo e sua importância para a narrativa. Notemos que o dêitico adverbial “ontem” aponta para uma dimensão passada do tempo; ao passo que as desinências verbais do futuro do presente (serei) mostram uma perspectiva de tempo vindoura, atravessada pelos passados que constituíram uma superfície de concretização mais imediata; e um futuro mais prolongado, ainda que no mesmo plano do “futuro do presente”, marcado pelo nascimento de um filho, o qual terá o mesmo nome de Benguelino da Costa Ferreira. Com isso, percebemos que as temporalidades se cruzam como se entrecruzam também as gerações, em uma espiral de fatos históricos e memorialísticos relevantes para a comunidade de Batepá.

Fernanda Miranda (2017), ao abordar as questões acerca do rompimento histórico com a escravidão e o agenciamento performático de Dana, a protagonista do romance histórico *Kindred: Laços de sangue*, de Octavia Butler, afirma que tal personagem vive na fronteira entre um passado colonial, que se entrecruza com o presente, e, no corpo dela, se inscrevem as marcas da ruptura com a dominação do colonialismo. Seguindo o mesmo viés, a pesquisadora ainda enfatiza as semelhanças de movimentos entre Dana e Ponciá Vicêncio, nas suas trajetórias de idas e vindas no espaço-tempo, que se assemelham com a volta ao passado feita por Benguelino no conto. A pesquisadora ressalta:

Essa ligeira síntese faz lembrar outra personagem diaspórica, negra e jovem como Dana, e também como ela é atravessada por temporalidades em trânsito: Ponciá Vicêncio, protagonista do romance homônimo de Conceição Evaristo (2003), também é uma mulher marcada por um corte no braço, um corte que, assim como o de Dana, rastreia as marcas do tempo, pulsando as permanências de uma experiência histórica que demarca os territórios outrora coloniais, mas que ainda ativa sentidos atualizados no presente, pois seus resultados seguem recalçados no pós-colonial (MIRANDA, 2017, s/p).

À essa experiência da espiralidade temporal também se anexam as configurações espaço-temporais de “Oitenta e oito”, que, de certo modo, são entrecruzadas por fatores cíclicos, de espacialidades outras, atravessadas pelo desejo dos antepassados de criar narrativas alternativas inscritas em um futuro distante mil anos do presente sofrimento da escravidão, objetivando ressignificar a memória coletiva da ancestralidade em situação diaspórica. Nesse contexto, em que as narrativas alternativas da história se fazem imprescindíveis, Fernanda Miranda (2017) ressalta a relevância dessas novas formas de dizer a história, como podemos observar na citação abaixo:

São ficções que não estão empenhadas em reviver o passado, mas antes em criar narrativas alternativas desde o próprio presente. Como disse Frantz Fanon na conclusão de *Peles negras, máscaras brancas*: “*Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão a enclausurar-se na Torre substancializada do Passado. Por outro lado, para muitos outros pretos, a desalienação nascerá da recusa em aceitar a atualidade como definitiva*” (MIRANDA, 2017, s/p, *italico do original*).

Eliana Alves Cruz tem publicado romances que refletem sobre a condição feminina na escravidão no contexto latino-americano e o trânsito entre Angola, Moçambique e Brasil entre os séculos XVII e XIX, como o fez em *Água de Barrela* (2015) e *Crime do Cais do Valongo* (2016). Já em *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020), Eliana traz uma narrativa que ressignifica, historicamente, o Rio de Janeiro do século XVIII, abordando temas como racismo, intolerância religiosa, escravização da população negra, violência sexual e misoginia.

Por conseguinte, o conto “Oitenta e oito”, de Eliana Alves Cruz, aborda, a partir de uma perspectiva afrofuturista, a questão histórica relacionada ao sofrimento causado pela escravização dos negros. Essa prosa curta enfoca o sofrimento causado pela escravidão, sendo essa a maior barbárie que a colonização europeia imputou aos colonizados. O já mencionado autor Aimé Césaire (2020, p. 26-27) afirmou “que a Europa é responsável perante a comunidade humana’ pela maior pilha de cadáveres da história [...] a colonização

européia adicionou o abuso moderno à antiga injustiça; o racismo odioso à velha desigualdade”.

O texto de Eliana Alves Cruz se inicia da seguinte forma:

O grupo estava reunido havia horas sem chegar a uma conclusão. Um burburinho percorria o ambiente e, vez por outra, uma voz queria dominar e fechar a questão. A Dra. Josefina, mãos postas sob o queixo e olhar cansado, parecia alheia a tudo aquilo. Estava em qualquer outro lugar, menos em uma sala do IPS — Instituto de Pesquisas dos Sentimentos. Deixou o debate acontecer por um bom tempo, sem interferir, até aquele momento em que lentamente se levantou e, com sua figura pétrea, de olhos cerrados, impôs o silêncio e tomou a palavra (CRUZ, 2020, p. 180).

Um ponto digno de ênfase no início dessa narrativa é que a personagem principal do texto e, conseqüentemente, do empreendimento científico, é uma mulher, Dra. Josefina. Quando ela se pronuncia sobre o feito histórico e sobre a relevância da Máquina Oitenta e Oito para o retorno ao passado, todos os demais integrantes do Instituto de Pesquisas dos Sentimentos (IPS) silenciaram para ouvi-la falar. A feminista estadunidense bell hooks (2019), falando de sua experiência como pesquisadora negra nos Estados Unidos, mostra o esforço dela e de outras mulheres de cor para seguir seus desejos acadêmicos sem permitir que o racismo e o machismo as calassem e definhassem o dinamismo intelectual na busca dessas mulheres pelo conhecimento.

Nesse sentido, quando Eliana Alves Cruz coloca uma mulher como pesquisadora-chefe de um empreendimento científico sobre a Abolição da Escravatura, ela desestabiliza o machismo estrutural que preside muitas ações institucionais que marginalizam mulheres, sobretudo as negras, em seus ambientes de trabalho. Segue outro excerto do texto para percebermos a relevância intelectual da Dra. Josefina para o grupo de pesquisadores do IPS:

Josefina fora uma das pioneiras nas chamadas "Experiências de Vivência"; viagens no tempo para ver *in loco* acontecimentos históricos e observar como alguns fatos realmente ocorreram. Nessas jornadas, viam os acontecimentos como num filme, mas estavam lá, invisíveis na cena. Tinham um tempo determinado para permanecer e regras de conduta rígidas comandadas por um código de ética severo. Anos de treinamento eram necessários para integrar uma expedição. Ela era a encarregada de fazer a análise psicológica dos personagens envolvidos, mas agora a proposta radicalizou-se (CRUZ, 2020, p. 180).

Na verdade, a nosso ver, esse trecho ressalta um tópico relevante para as discussões que vêm sendo pautadas neste trabalho: a ideia de experiência histórica. Ramón Grosfoguel (2008, p. 119) estabelece a distinção entre lugar social e lugar epistêmico,

afirmando que “o fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir de um lugar epistêmico subalterno”. Entretanto, na figura da Dra. Josefina, lugar social e lugar epistêmico se coadunam a fim de reconhecer os danos históricos causados pela escravidão, tão notáveis que podem ser percebidos por uma geração situada a um milênio distante do fato. Dra. Josefina, segundo a narrativa, não usou do privilégio de seu lugar epistêmico para situar-se do lado dos que oprimem.

Grosfoguel (2008, p. 136), discutindo transmodernidade e pensamento de fronteira como possibilidades para se erigir outra concepção de modernidade, ressalta que “epistemologia de fronteira” é oriunda do pensamento de fronteira, pois considera, de fato, “o lado subalterno da diferença colonial, o lado da periferia, dos trabalhadores, das mulheres, dos indivíduos racializados/colonizados, dos homossexuais/lésbicas e dos movimentos antissistêmicos que participam no processo de produção de conhecimento”. E isso pode ser constatado nas atitudes da Dra. Josefina, a exemplo do fragmento a seguir:

A Dra. Josefina bebeu um gole de água. Todos estavam um tanto surpresos com o viés do trabalho. Ela prosseguiu.

— Sei que você, Tomás, e muitos aqui estavam se preparando para sofrer e extrair da dor o que nos move em direção ao outro, mas nossa proposta não é esta. Vamos entrar na pele dos que foram empáticos o suficiente para sair da inércia. Não detalhei antes porque precisávamos dos que tivessem a coragem suficiente para, se for necessário, sentir dor, pois, segundo tudo o que já sabemos, este é o primeiro requisito da empatia: a bravura em vestir a angústia do outro (CRUZ, 2020, p.181).

Essa concepção de uma alteridade embasada em critérios de empatia, notada no fragmento “sofrer e extrair da dor o que nos move em direção ao outro”, possui duas forças motrizes: evidencia, por um lado, o desejo pela sororidade, uma categoria que une a fraternidade em torno de sujeitos que compartilham uma mesma experiência histórica; e enfoca, por outro, os aspectos do atravessamento das dores nas experiências de pessoas negras, sobretudo mulheres, ocasionando a ausência da sororidade no momento em que a sua presença se fazia, necessariamente, relevante. A isto, Vilma Piedade (2017) nomeou de “Dororidade”, que, segundo seu livro, se constitui como um conceito cumulativo:

O caminho que percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta.” (PIEADADE, 2017, p. 16).

Nesse sentido, Vilma Piedade (2017) aponta para as sombras e o vazio da “dororidade” das mulheres negras.³⁶ Apontamos para os aspectos sombrios da colonialidade do espaço, em segregar as pessoas e levá-las à morte e aos sofrimentos mais austeros; a voz narrativa de Eliana Alves Cruz aponta para a vida de vários personagens históricos que resistiram à exploração, violência, escravização e ao racismo. E o conto tem seu desfecho com o seguinte trecho:

Antes da partida, porém, o Dr. Natanael, o especialista em religiões, após observar tudo calado disse ao grupo dissidente:

— Tomás, nunca se esqueça: Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.

E impulsionados pelo coração, que era a máquina Oitenta e Oito, estavam prontos para navegar na corrente sanguínea do tempo (CRUZ, 2020, p.181).

A espiralidade, como base moduladora do tempo, percebida na oração “navegar na corrente sanguínea do tempo”, resulta na concretização de ações concomitantes, possibilitando, ao mesmo tempo, a percepção das continuidades históricas do colonialismo, enquanto um circuito que reproduz o passado no presente, e a constatação da possibilidade de se traçar atitudes estratégicas, a exemplo do empreendimento feito pelo Instituto de Pesquisas dos Sentimentos, que visem romper com a estrutura de poder mantida pelo capitalismo e pela globalização. Por fim, “navegar na corrente sanguínea do tempo” remete também ao aspecto genealógico do passado, em um percurso retrospectivo semelhante ao de Benguelino na procura de seu longeavô, no conto de Olinda Beja.

Considerações Finais

Neste artigo, evidenciamos marcas da colonialidade delineadas em dois contos históricos: “Lembras-te?”, de Olinda Beja, escritora santomense, que ficcionaliza o processo de reencontro genealógico com o antepassado europeu, a fim de promover uma interação sobre os aspectos históricos e territoriais que circundavam a relação entre Portugal e São Tomé e Príncipe durante a colonização; e “Oitenta e oito”, da escritora brasileira Eliana Alves Cruz, a qual, a partir de uma perspectiva afrofuturista e histórica, narra um evento de

³⁶ Apesar de estarmos tratando da escravização de negros, das dores das mulheres negras, existem as formas de aquilombamento e as maneiras de minorar as dores. Estamos conscientes de que o conto “Oitenta e oito” não apresenta somente as dores e os sofrimentos, mas também alegria, esperança e a força, elementos que podem ser alcançados por meio da ciência e da espiral do tempo, pelo discurso, voz ativa da Dra. Josefina.

retorno milenar a uma sociedade marcada pela escravidão, uma expedição científica patenteada pelo Instituto de Pesquisas dos Sentimentos.

Observando essas narrativas pelo prisma da espiralidade temporal, percebemos que há uma ressignificação da categoria tempo em ambas: o texto de Olinda Beja revisita o passado a fim de olhar para os laços lusos que circundavam o território insular de modo mais crítico e estabelecer a interação genealógica com o longeavô através da visão de um personagem com os pés fincados em um solo já marcado pelos processos históricos de Independência; logo, é uma espiral regressiva de tempo não tão remoto, já que parte de um presente narrativo (futuro para Benguelino) ainda entrelaçado ao passado recente que oprimiu os santomenses.

Já a configuração temporal do texto de Eliana Alves Cruz é atravessada por uma matriz espiral que articula o presente narrativo (futuro de um milênio para Dra. Josefina e demais personagens) ao passado histórico da escravização dos negros, com o intuito de investigar as ações de sujeitos históricos que vivenciaram o sofrimento, bem como averiguar o agenciamento que os impulsionava (André Rebouças, Luiz Gama, Dandara, Zumbi dos Palmares e outros) a lutarem pelo processo de abolição.

Sendo assim, ao articularmos colonialidade do espaço e tempo espiralar, enfatizamos que, embora a dor e o sofrimento sejam categorias moventes na trajetória das personagens dos contos selecionados, as performances agenciadas por Benguelino e Dra. Josefina e seus companheiros, por exemplo, servem de modelo para quem deseja sobreviver diante da brutalidade do sistema colonial e possibilitam pensarmos em esperança para as vidas marginalizadas, as quais estreiam performances contra as opressões coloniais, racistas e sexistas.

Portanto, seja como a personagem que reverteu a opressão sexista ao pesquisar seus antepassados ou como a cientista que ultrapassou a subalternização imposta pelo patriarcado, inserindo-se em posição de evidência social, este artigo trata da trajetória de personagens que usaram a ciência, a nova história e o conhecimento como forma de se inscrever no mundo e tiveram a ousadia de refazer a história, como afirma Gayatri Spivak (2019).

Referências

BEJA, Olinda. **Histórias da Gravana**. São Paulo: Escrituras, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **El Giro Decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CRUZ, Eliana Alves. Oitenta e Oito. **Cadernos Negros: Contos Afro-brasileiros**, Quilombhoje, v.40, p. 179-181, 2020.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **O Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia políticas e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008.

HOOKS, Bell. Negra e mulher: reflexões sobre a pós-graduação. In: _____. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SANTOS, T. de S.; Rodrigues, I. de O. (2017). Um canto de santomensidade em “Histórias da Gravana”, de Olinda Beja. **Revista Crioula**, n. 20, p. 337-354. Disponível em: <http://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137486>. Acesso em: 15 out. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la Colonialidad del Ser: contribuciones al desarrollo de um concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago *et al.* **El Giro Decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória. In: **Revista do PPGL/UFMS**, Santa Maria, v.26, p.63-81, Jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 15 out. 2022.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Do Presente atravessado por outros tempos. **Suplemento de Pernambuco**, 2017. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2003-do-presente-atravesado-por-outros-tempos.html>. Acesso em: 15 out. 2022.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Silêncios prEscritos**: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze *et al.* **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona editores, 2014.

MISSIATTO, Leandro Fonseca. **Colonialidade Normativa**. Curitiba: Appris, 2021.

MUDIMBE, Valentim. **A invenção de África**: gnose, filosofia e ordem do conhecimento. Lisboa: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

SEGATO, Rita Laura. **La Crítica de la Colonialidad em ocho ensayos y uma antropologia por demanda**. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: UBU, 2020.

YOUNG, Robert J. C. **Desejo Colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. Trad. Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

“LEMBRAS-TE” FROM “OITENTA E OITO”: COLONIALITY OF SPACE AND SPIRALING TRANSITS IN TWO SHORT STORIES OF FEMALE AUTHORSHIP

Abstract

Western modernity is generally understood as a form of progress and economic, social and political advantages, which somehow overlaps with other sociocultural models, automatically seen as the product of delay and the absence of civilization, according to Maldonado-Torres (2020). In this context, our goal is to investigate two historiographic short stories – "Lembras-te?", by Olinda Beja, and "Oito e Oito", by Eliana Alves Cruz – observing how these narratives approach the following points: colonial practices in supposedly decolonized political contexts, in which bodies are crossed by the coloniality of space; and spiral transits as a reinvention of linear historical fact. Thus, we will use the assumptions of Castro-Gómez (2003), Césaire (2020), Curiel (2020), Lugones (2020), Maldonado-Torres (2007) Martins (2003), Miranda (2019) and others. Moreover, we find that both short stories problematize the views of a narrative hegemony in identity, epistemological and cultural formations of the once colonized countries, which were destabilized in view of the awareness of other possibilities of being, existing and creating in a multiethnic world and marked by "diverseness" (MIGNOLO, 2000; GROSFUGUEL, 2008).

Keywords

Female authorship. Spirality. Coloniality of space.

O feminino como constelação em devir nas literaturas africanas: um olhar para um conto de Mia Couto

Karoline Cipriano dos Santos³⁷

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

Guilherme Orestes Canarim³⁸

Centro Universitário Leonardo Da Vinci

Silvana Mazzuquello Teixeira³⁹

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

Resumo

Este trabalho trata do feminino como constelação em devir. Em especial, elaboramos alguns aspectos de uma tópica da expressão subjetiva feminina, por meio da leitura e análise do conto *A menina de futuro torcido* de Mia Couto. Nossa questão central é: de que maneira o conto *A menina de futuro torcido* evidencia os limiares do devir do feminino e suas constelações conceituais? Para explorarmos essa questão estabelecemos uma metodologia essencialmente bibliográfica, mas, também lançamos mão de elementos e instrumentos como revisão narrativa e abordagem ensaística. Partimos de três noções preliminares, que nos auxiliam na leitura, mas não nos limitamos categorialmente a elas. Com o suporte de autores como Oyewumi (2004), Adorno (2000), Silva (2016, 2017, 2020, 2021), entre outros, delineamos e evidenciamos algumas reflexões sobre o feminino, entendendo-o como um devir constelativo. Pudemos perceber muitas semelhanças com o Brasil e esboçar algum entendimento sobre essa semelhança, ainda que, em espaços geográficos distintos. A hipótese baseada em Oyewumi (2004), Brito e Paula (2013), entre outros autores, é que a colonização estendeu, violentamente, as relações de gênero da metrópole para as colônias, para os espaços roubados/invadidos. Pudemos perceber constelações conceituais entre feminino, pobreza, entretenimento, silenciamento e desespero pela sobrevivência.

³⁷ Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação UNESC com apoio do FUMDES. Graduada em Pedagogia. Foi bolsista de Iniciação Científica nos anos de 2017, 2018 e 2019 sob orientação do professor Dr. Alex Sander da Silva. Participou do Programa Residência Pedagógica Subprojeto Pedagogia em 2018 e 2019. Atua nas linhas de pesquisa Educação, Formação de professores, Narrativas, Educação não-formal, infâncias e vulnerabilidade. Atualmente está atuando em atividades administrativas e monitoria do sistema Moodle no Setor de Educação à Distância da UNESC. Integrante do GEFOCS (Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, formação cultural e sociedade), coordenado pelo professor Dr. Alex Sander da Silva e pela Dra. Daini Barboza, de 2017 até o presente momento.

³⁸ Graduando do curso de filosofia-licenciatura no Centro Universitário Leonardo Da Vinci. Atualmente é membro do GEFOCS (Grupo De Estudos em Formação Cultura e Sociedade) e bolsista de iniciação científica do CNPq. Tem experiência em pesquisa no campo da educação, em especial nos temas: Formação Cultura, Filosofia da Educação e Teoria Crítica da Educação e Estética na Educação. Editor da Revista Saída desde 2015.

³⁹ 15/2016. Graduada em Licenciatura em Letras, foi bolsista em Pesquisa com um projeto chamado "A influência da variação linguística no processo de aquisição de linguagem escrita: recorte no fenômeno da semivocalização", e bolsista em Extensão, com projeto intitulado "Leitura literária com detentos", todos pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC); Mestranda em Educação - UNESC, com temática sobre educação em prisões, até o momento. Suas pesquisas têm ênfase em Pesquisa e Docência, Políticas Públicas e Educação em Prisões/EJA.

Palavras-chave

Feminino. Literatura africana. Pensamento constelativo.

Introdução

Nesta pesquisa tratamos do feminino, entendendo-o como um processo em devir e elaborando-o a partir de uma leitura e análise de um conto. O tema proposto neste trabalho é resultante de leituras e estudos realizados no grupo de pesquisa GEFOCS⁴⁰, que, em geral, são sobre a Teoria Crítica da Sociedade, estudos do feminismo e interseccionalidades de gênero, raça e classe, estética, além de aspectos literários e ficcionais. A partir das discussões nasce a necessidade de explorar as literaturas africanas sob o campo teórico adotado, mais especificamente, parte da obra de Mia Couto, pela urgência de debates e olhares decoloniais, não ou menos eurocêntricos. Aqui é colocada a literaturas e narrativas africanas em perspectiva e debate, desde um espaço acadêmico sulamericano.

O problema que investigamos é o seguinte: de que maneira o conto *A menina de futuro torcido* evidencia os limiares do devir do feminino e suas constelações conceituais? Isto é, tratamos aqui da questão de como o feminino é tratado nas literaturas africanas, tentamos entender as representações ali presentes e suas possíveis raízes, mas também pensamos o Brasil a partir das representações, quando encontramos pontos de debate semelhantes nos dois espaços geográficos.

O currículo escolar é centrado na Europa e na sua visão, os debates no meio acadêmico também. Desse modo geral, a hierarquização social é consequentemente uma hierarquização epistêmica. Muitas das literaturas mais famosas e debatidas no meio literário também são de lá ou então, mais recentemente na história, dos Estados Unidos da América. Além disso, a lógica do ocidente, do Brasil, é advinda da Europa. Esse eurocentrismo tem dois problemas principais. O primeiro é a forma que ela chega às outras regiões do mundo, na grande maioria, por meio da colonização, brutalmente, anulando as culturas já existentes nos territórios conquistados, além da brutalidade física. Resistir ao eurocentrismo é o que chamamos *decolonialidade*, tentar resgatar minimamente o que foi perdido e o que continua sendo silenciado por causa da cultura colonial. Sempre marcando uma posição de que, se por um lado não podemos propriamente estar fora dessa imersão colonial, ideológica e violenta,

⁴⁰ Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Formação Cultural e Sociedade, da Universidade do Extremo Sul Catarinense.

podemos sim, a partir da reflexão crítica, pesar desde o nosso lugar de subalternidade e resistir.

Outro ponto problemático do eurocentrismo é a padronização, esta mais ligada ao capitalismo, à venda e consumismo. Adorno (2002) chama de Indústria cultural a transformação de bens culturais em produtos de consumo. Os problemas disso, falando de culturas diversas sem contar os problemas ambientais, éticos e humanos, é que se padroniza o desejo para vender mais, as culturas diversas, que são chamadas de menores acabam sendo anuladas. E como o ocidente advém da cultura europeia, o que se vende é europeu. É importante ressaltar que a lógica do sistema é a venda, se o povo começa a resistir e se manifestar, os produtos começam a ser diversificados, mas não com intuito genuíno de valorização de todos de maneira igual, mas com o intuito de venda e mercadorização.

O que tentamos aqui é, da nossa forma, com as leituras e apoio que conseguimos ter, mesmo a partir de alguns autores europeus, pensar criticamente a literaturas não europeia, em solo não europeu. Acreditamos que a resistência no meio acadêmico precisa ser contínua, por isso continuaremos lendo, escrevendo e compartilhando ideias constantemente, ainda que algumas não estejam totalmente da forma que idealizamos.

Para isso, o conto *A menina de futuro torcido* (COUTO, 2013) é colocado no centro da discussão. Assim, o principal objetivo do trabalho é discutir, a partir de um conto africano, os limites e potencialidades do feminino nas narrativas africanas, bem como o modo pelo qual o feminino é apresentado, por meio do conto, e quais suas constelações/relações no mundo. Tendo em vista contribuir para a ampliação de perspectivas sobre as narrativas africanas.

Em vez de objetivos específicos, concretos e determinados de fora ou anteriores às análises, pensamos em algumas questões norteadoras como: de que maneira o conto evidencia os limiares do devir do feminino e suas constelações conceituais? As ficcionalidades expressam a historicidade das representações do feminino? De que maneira os arquétipos, figuras ou imagens (cognitivas e/ou emocionais afetivas) dos femininos são expressas e de que maneira sinalizam para transformações sócio-históricas dos sentidos do feminino?

Em termos teórico-metodológicos a pesquisa se caracteriza como qualitativa de cunho bibliográfico. Utilizamos a abordagem ensaística e a revisão narrativa de literaturas. A escolha pela abordagem ensaística se dá pela infinidade de elementos, camadas e prismas que o conto, embora curto, pode proporcionar. Aspectos que podem ser explorados, e com os quais podemos auscultar as inter-vocalidades do texto e o que elas podem dizer. Além disso,

o pensamento constelativo perpassa a escrita e traz um amplo repertório ao texto, pois consegue abarcar discussões amplas que aparecem no conto e seus desdobramentos. Dessa forma, pensamos prioritariamente em três pontos da constelação. Eles seriam, na verdade, uma constelação de três núcleos (ou pontos) e seus avessos, suas polaridades intercambiáveis. Os momentos dessas polaridades e as tensões das suas cargas de intimidade e extimidade dizem respeito a uma certa centralidade provisória e flutuante desse devir constelativo.

Além da introdução, em que apresentamos, de modo geral, o nosso trabalho, organizamos o texto em dois pontos principais. Neles estão agrupados e aninhados os aspectos conceituais e teóricos de fundamentação de revisão de literatura, seguidos propriamente das análises e considerações. Desse modo, primeiramente, na seção *Miriades e Luminares: ou sobre as luzes que os guiam* tratamos de salientar aspectos de fundamentação teórica e conceitual, como o devir constelativo e uma breve leitura perspectiva dos desenvolvimentos das literaturas africanas e suas raízes sócio-históricas. Na sequência, na seção *Lendo Estrelas Fugidias*, pudemos dar vazão às leituras e discussões em torno dos aparecimentos dos elementos do feminino, entendido como um devir, isto é, como um processo complexo, dinâmico, dialético e, sobretudo, estético. Por fim, entretecemos algumas *Considerações Finais*, repassando o que foi possível desenvolver no decorrer do trabalho e nossas principais descobertas.

Miriades e luminares: ou sobre as luzes que os guiam

Este texto é, sobretudo, parte de um esforço por um entendimento e reflexão crítica, no âmbito das discussões contemporâneas do pensamento dialético-crítico, decolonial e de gênero. Além disso, experimentamos, elaboramos e engendramos possibilidades de expressividade partindo das literaturas, entendendo-a como um manancial de novas teses. Desse modo, antes de entrarmos propriamente na nossa proposta de leitura, consideramos importante indicarmos algumas bases teóricas.

Devir Constelativo

A primeira questão é que, no contexto desta investigação, quando falamos de constelatividade, de acordo com Silva (2016, 2017, 2020, 2021), nós estamos tratando de múltiplas relações. São encadeamentos e conexões que não trabalham necessariamente dentro

do princípio da identidade, já que se encontram dentro de uma lógica dialética. Isso significa, entre outras coisas, considerar a imanência dos objetos como algo básico.

Por meio dessa abordagem constelativa, podemos traçar uma espécie de cintilografia ou cartografia simbólica, um tipo de grafo ou mapeamento dos caminhos e itinerários paralelos, intercambiáveis e, em alguns casos, interconectados, que surgem e se fazem ouvir no decorrer do texto. Com relação a isso, segundo Adorno:

No elemento, burlesco, a arte relembra com satisfação a pré-história no mundo animal das origens. Os macacos antropomorfos do jardim zoológico executam em comum o que se assemelha a actos de um clown. A convivência das crianças com os clowns é uma convivência, que os adultos lhes recusam, com a arte, não menos do que com os animais. O género humano não conseguiu um tão pleno recalçamento da sua semelhança com os animais que não a possa reconhecer subitamente e ser então inundado de felicidade; a linguagem das criancinhas e dos animais parece identificar-se. Na semelhança dos clowns com os animais ilumina-se a semelhança humana dos macacos; a constelação animal/louco/clown é um dos estratos fundamentais da arte. [...] Admirar-se perante o carácter enigmático é difícil àquele para quem a arte não é - como para o estranho à arte - um prazer, ou, como para o conhecedor, um estado de excepção, mas a substância da própria experiência; essa substância, porém, exige dele que garanta momentos de arte e não abdique quando a experiência da arte abalar tais momentos. (ADORNO, 2000, p.186)

Adorno coloca três figuras, ou três elementos de uma constelação, que seriam: o palhaço, a criança e o macaco, no zoológico. Ele vem traçando vários aspectos, vários elementos do que seriam, digamos assim, gestos, sinais, ou fatores de certos sintomas, ou fragmentos, de um percurso social e histórico, simbolicamente articulados. São aspectos que sinalizam alguma coisa de uma pré-história humana, uma espécie de balbuciar, um tipo de desequilíbrio ou titubear, uma espécie de falta de sentido ou *nonsense* que está presente nessas três figuras.

Isso se apresenta nos discursos dessas representações, nas ações delas, nas conjunturas em que elas performam. Sinalizando, de certo modo, uma espécie de pré-história filosófica, simultaneamente risível e sinistra, do que seria o ser humano. São atravessamentos que dizem respeito a uma história filosófica dessa maturidade. De certa maneira, tudo isso está presente nessas três figuras, elaborado de um modo prismática, evidenciando um processo de amadurecimento, cujo sistema de orientação identitário é, muitas vezes, extrínseco ao próprio desenvolvimento subjetivo. Isso deixa transparecer percursos, contornos e movimentos. Tracejados, que evidenciam algo importante sobre o que investigamos.

Esse mapeamento não é apenas uma desmontagem ou desconstrucionismo. Longe disso, o que esperamos é proporcionar que nosso objeto desenvolva sua autoconsciência e,

nesse processo, se abra, por meio desses conceitos, sem, contudo, equiparar-se a eles. O que propomos é uma estratégia para compormos uma cosmovisão constelativa, baseada numa postura crítica. Ou seja, suspendendo certos elementos, descamando algumas superfícies e percorrendo certos rizomas e emaranhados, queremos entender um pouco mais profundamente a sua verdade imanente para, assim, compreendermos as possibilidades de transformação da realidade.

Ficcionalidades Sociosimbólicas do Feminino: Um breve Panorama

Historicamente, no ocidente, para dizer o mínimo, as mulheres têm sido associadas à falta de razão, à sensibilidade exagerada, irracionalidade, fragilidade, entre outras categorias, de um conjunto de binarismos nos quais elas teriam um lugar subalterno. No entanto, esse silenciamento, estigmatização e violência contra as mulheres não pode ser entendido sem considerarmos a gênese da nossa sociedade. Segundo Oyewumi,

Os últimos cinco séculos, descritos como era da modernidade, foram definidos por uma série de processos históricos, incluindo o tráfico atlântico de escravos e instituições que acompanharam a escravidão, e a colonização europeia de África, Ásia e América Latina. A ideia de modernidade evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de estados-nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema mundo. O período tem assistido a uma série de transformações sociais e culturais. Significativamente, gênero e categorias raciais surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais ao longo dos quais as pessoas foram exploradas, e sociedades, estratificadas (OYEWUMI, 2004, p.1)

Seguindo nessa lógica, de uma análise crítica sócio-histórica dos processos de generificação, talvez uma das principais mudanças ao longo do século XX foi a mudança do lugar da mulher nas sociedades. Entendemos que, principalmente, a partir de meados do século XX, a custa de muita luta houve alguns avanços consideráveis, embora insuficientes e mal distribuídos.

No dizer de Silva (2018), no período das duas grandes guerras, por diversos fatores que envolveram, inclusive, a necessidade da mulher sair para o mercado de trabalho, essas transformações foram se concretizando. Seja porque os homens foram lutar nos campos de batalha, morreram nesses campos, e estiveram ausentes da sua casa, mas também porque a própria máquina de guerra e a indústria bélica, em geral, demandou uma maior produção, em vários sentidos. De alguma maneira, as mulheres foram demandadas para o mercado de trabalho. Assim, a máquina de guerra solicitou o trabalho feminino, mas também é verdade que, ao longo do século XXI, os processos de industrialização e o mercado de trabalho

descobriram (ou redescobriram) o trabalho feminino. Especialmente, como um trabalho para o qual se podia pagar menos.

Dessa maneira, as duas grandes guerras produziram no século XX, na sociedade ocidental, um profundo questionamento de todas as instituições, daquilo que chamávamos civilização, e das suas violentas contradições. De alguma maneira, tornou-se muito evidente que, a assim chamada “civilização”, produziu grandes coisas, do ponto de vista material, técnico e talvez até científico. Porém, isso só foi possível engendrando e sofisticando a brutalidade e a violência já testada e burilada por anos de colonialismo, escravidão e tráfico de pessoas.

Num certo sentido, Auschwitz e os horrores da guerra foram só uma pequena ponta de um iceberg, escamoteado pela fachada da guerra, que no dizer de Mbembe (2018, p.30) “é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar”. Nesse sentido, o extermínio das populações, que as duas grandes guerras produziram, foi possível usando os desenvolvimentos tecnológicos da civilização, num processo que acabou por trazer transformações sociais.

Até hoje observamos nas estatísticas sobre salários, que o salário das mulheres costuma ser significativamente mais baixo do que o salário dos homens exercendo as mesmas funções, isso em todos os níveis da carreira. Como reitera Rodrigues (2016),

O Relatório do WEF reafirma que o grau de escolaridade mais alto das mulheres e sua longevidade são vantagens que atenuam as disparidades de gênero em escala global e melhoram um pouco o quadro geral. Entretanto, os dados sobre mercado de trabalho e participação política (mulheres em cargos de poder, no alto executivo ou no legislativo) lá estão para nos recordar que o núcleo duro das desigualdades entre os sexos está solidamente ancorado no âmago das relações de poder que, por sua vez, estruturam a escala de valores da sociedade contemporânea. (RODRIGUES, 2016, p.57)

Também é comum que as mulheres, na indústria, por exemplo, façam o trabalho e funções de uma maior precisão e atenção, ou de uma experiência com certos tipos de movimentos com mais cuidado. De modo que o mercado de trabalho por um lado descobre o trabalho feminino e incentiva esse trabalho.

Por outro lado, não podemos esquecer de toda a emancipação da mulher. Este processo foi resultante, entre outras lutas, dos movimentos feministas que se fortaleceram em meados do século XX. Nesse sentido, conforme Tatiana Silva,

No contexto da independência em Guiné-Bissau, a contribuição das mulheres foi importante e permitiu alcançar objetivos em termos da organização de novas instituições. A participação efetiva no movimento de libertação também possibilitou,

de forma positiva, a mudança das mentalidades sociais, sobretudo nos meios rurais, em que existia uma maior resistência quanto à presença feminina nos lugares de decisão. (SILVA, 2018, p. 975)

Tudo isso tem a ver com um profundo questionamento sobre um certo modelo de família, que até então era tido como ideal, como desejável; um modelo centrado na autoridade do pai. O homem como uma autoridade moral, e também, como uma autoridade econômica, essas duas coisas estão bastante vinculadas.

A partir dos movimentos de libertação que vieram no esteio do pós-guerra, houve uma crise profunda das instituições em que todas foram profundamente questionadas; e a família, a partir daí, também entrou em crise. Ela foi confrontada, no seu arranjo, suas hierarquias internas e isso contribuiu bastante para essa emancipação feminina. As mulheres deixam de se submeter a esse poder masculino, ganham forças e poder. Sobretudo, conquistam vozes nas ruas, fortalecendo tradições de matriarcalidade e permitindo essa possibilidade de emancipação.

Tudo isso convive ainda com valores bastante arraigados, e sistemas simbólicos, identitários e subjetivos fortemente patriarcais. Coordenadas do lugar da mulher, do feminino da estigmatização e generificação e da exploração atrelada ao sistema sexo-gênero. Sinais e distinções que ainda implicam hoje em que temos que continuar na luta, no dizer de Martins:

A subalternização das mulheres no panorama cultural não é um fenômeno exclusivo continente africano, mas revela algumas especificidades que interessa destacar, não tanto no que concerne problemas de ordem social, mas sobretudo na perspectiva cultural e política que diz respeito à construção da noção de “literatura africana”, indissociável das representações da própria África, bem como à construção das narrativas nacionais dos diferentes países na pós-colonialidade. (MARTINS, 2011, p. 120)

Desse modo, como coloca a autora, embora haja especificidades culturais, políticas, históricas, entre outras, essa subalternização das mulheres pode ser observada nas literaturas africanas de diversas formas. Além disso, este pode ser um dos sinais, e pode ser parte de um questionamento mais radical sobre a própria base de uma pretensa ideia de uma África e de uma “literatura africana” como univocidade ou homogeneidade simbólica.

Esse e outros aspectos das transformações sociais aparecem sendo elaborados nas literaturas africanas, que são veículo e repositório da emancipação ético-política e das discussões críticas de novas e pujantes produções literárias. Nesse sentido, conforme Pupo,

[...] surgem representações de mulheres com uma espécie de obrigação de não se intimidarem, não ficarem esperando qualquer coisa de outrem, precisam não ter medo e ir à luta e se inventarem sujeitos. Porque a família não é mais idealizada. Porque as mães, mesmo as africanas, não são mais as mesmas que costumavam

aparecer na literatura mais canônica (leia-se, de autoria masculina). (PUPO, 2017 p.39)

O espaço das mulheres nas literaturas africanas torna-se mais complexo; e as literaturas africanas mudam, também, de forma geral, apresentando o constante resgate de temas políticos, sociais e históricos. Os autores começam a escrever pensando na contextualização, realidade e funcionalidade do africano, das mulheres como seres sociais importantes, as quais participam do processo cultural e histórico da África e não estão presos a clichês e estigmas.

Durante muito tempo, escreveram sobre o povo africano, de fora. Sendo geralmente, descritas as histórias por homens brancos. Então, é essencial dar espaço e contemplar as narrativas africanas contemporâneas, pois por meio da escrita ficcional os autores estão reconstruindo suas histórias e fortalecendo seus povos, recontando o passado, valorizando tradições e olhando para as necessidades e dificuldades internas; denunciando abusos, proclamando liberdade e consolidando sua cultura por meio das obras literárias.

Lendo Estrelas Fugidias

Nesta seção traremos elementos do próprio texto e partiremos para uma elaboração. Sempre num registro, digamos assim, adorniano, estético, ensaístico, constelativo, que diz respeito a essa pluralidade e proliferação das ideias.

O conto narra a história de um morador de uma localidade afastada que escuta falar de um jovem da região, descoberto por um empresário vindo de fora, se tornando um contorcionista famoso e muito rico. O drama da história é a preocupação desse homem com o futuro de seus doze filhos e a sua tentativa de transformar a filha mais velha em contorcionista, enquanto espera a chegada do empresário na região. Depois de muito sofrimento e adoecimento da garota, com os métodos mirabolantes do pai, finalmente o empresário chega e a menina é levada para ele. Acontece que quando o pai mostra a menina, o empresário alega que o contorcionismo já estava fora de moda, que o que está vendendo no momento são dentes de ferro. Triste, na volta para casa o pai lembra entusiasmado que a menina tem os dentes fortes, mas neste momento o corpo dela definha e cai no colo do pai.

Como fica evidente, e como já reiterou muitas vezes em várias entrevistas e textos, toda obra de Mia Couto está irrigada pelas histórias com as quais ele teve contato, pelas oralidades de Moçambique, suas pluralidades e culturas, como o conto “A menina sem

palavra” e “A confissão da leoa”. O autor bebe na fonte de tradições e mananciais simbólicos, visita vários mundos, mas não se detém somente em um.

A escrita do moçambicano desenrola temas valiosos, além da oralidade e tradições africanas, o autor escancara temas não só de vida e fortaleza, mas de abuso e pobreza. Consegue descrever várias realidades. Faz, com coerência e responsabilidade, narrativas reais com o amparo ficcional. Escreve sobre o que vê, a realidade que está à frente dos olhos, com tom de fantasia e de lúdico. Dessa forma, dá espaço para a reflexão e discussão, de extrema urgência, que é a consolidação das narrativas africanas nas literaturas mundial.

O conto começa apresentando o pai da personagem principal, dando ênfase na postura dele como homem pobre e patriarca da família, buscando incessantemente a solução da sua vida: ficar rico. “Joseldo Bastante, mecânico da pequena vila, punha nos ouvidos a solução da sua vida...” Percebe-se uma certa ignorância no homem, uma falta de conscientização; característica esta, consequência do capitalismo desenfreado e situações desiguais. Curioso que na empolgação do pai na busca pela melhora de vida, seus anseios aparecem:

Filomeninha amarrotava a olhos vistos. Parecia um gancho já sem uso, um trapo deixado.

— Pai, estou a sentir muitas dores cá dentro. Deixa-me dormir na esteira.

— Nada, filhinha. Quando você for rica hás-de dormir até de colchão. Aqui em casa todos vamos deitar bem, cada qual no colchão dele. Vai ver que só acordamos na parte da tarde, depois dos morcegos despegarem. (COUTO, 2013)

A história é a tentativa doentia para alcançar o que o personagem chama de riqueza, mas essa riqueza é exemplificada por ele com um item de necessidade. Em alguns momentos é possível pensar na tentativa do pai como ambição, ganância por riqueza. Mas, em outros momentos, parece ser a luta pela sobrevivência, pelas necessidades básicas.

É citado no texto que a menina que está treinando para ser contorcionista é a mais velha dos doze filhos, e ainda é uma jovem, assim a situação de pobreza é evidente. Para além de julgar ou apoiar de certa forma as atitudes do pai, é preciso pensar nas camadas sociais por trás dos fatos, em outras palavras, as atitudes doentias são sintomas de algo muito maior, que estamos tentando minimamente desvelar.

A postura do pai também levanta a questão da masculinidade, o que se espera do homem. Claro, não podemos comparar o sofrimento da criança, tampouco da mãe, que também não tem voz, com o sofrimento do pai. Mas a questão é que no sistema de opressão

todos, de alguma forma, sofrem. O mundo padronizado, com estereótipos e funções sociais rijas é doentio para todos os envolvidos, em diferentes escalas. Britto e Paula (2013) discutem a questão da masculinidade, o papel cobrado a ele, elucidando que essa construção de uma masculinidade hegemônica é nociva aos próprios e sujeitos e aos que o rodeiam.

Brito e Paula (2013) tratam a masculinidade como ideologia, em outras palavras, é uma noção construída socialmente. Mais especificamente, os autores trazem os apontamentos sobre o surgimento do patriarcado, surgimento da ideia de a mulher ser inferior. Historicamente, no caso, isso advém de duas ideias fundantes, a desvalorização simbólica das mulheres em relação ao divino e a metáfora aristotélica de que são seres incompletos e defeituosos. Esses ideais foram fundantes para a civilização ocidental; no caso, a civilização ocidental nasce sobre um alicerce e ideário de patriarcado. Os autores esclarecem de alguma forma o nascimento das relações de gênero que permanecem até hoje, o surgimento de uma civilização baseada no gênero, na valorização de um em detrimento do outro.

Mas o que intriga é ver questões da civilização do ocidente se destacarem na literaturas moçambicana. Faz sentido no mundo globalizado do século XXI, sob um sistema que roga a hegemonia cultural, esses elementos aparecem em ambos os espaços, mas se essa imposição aconteceu, quando foi e como? Oyewumi (2004) assume a posição de que as relações de poder africanas antes da chegada dos colonizadores não eram baseadas em gênero biológico, mas ligadas à idades e outras coisas. Essa 'transferência' de valores ocidentais para o oriente não foi sutil, foi imposição de valor com base na violência contra o povo, cultura, história e afetos da África.

Ao longo do texto, é notável a posição do homem em relação ao futuro da família. O sonho do pai é imposto à filha mais velha. Sem escutar a criança, apenas dá ordens. A esperança da riqueza é mais forte que a relação de cuidado. Não há tempo, o olheiro está chegando. A decisão está tomada, a mudança de vida vem, mesmo que doa. Será verdade? Quando o pai determina que a filha seja contorcionista, não pensa nos malefícios da prática sem auxílio adequado ou no sofrimento que a menina viveria. Aliás, os treinos viram atos de barbárie. O sofrimento é colocado como normal. É normalizado o sacrifício físico, o qual adoce a menina e a faz perecer. Da mesma forma normalizamos o sofrimento nesse sistema do capital. Não pode descansar. Não pode parar:

Quando a retiravam das cordas, a menina estava toda torcida para trás, o sangue articulado, ossos desconstruídos. Queixava-se de dores e sofria de tonturas.
— Você não pode querer a riqueza sem os sacrifícios — respondia o pai. (COUTO, 2013)

O sistema faz isso com as pessoas, às coloca nesse ciclo de sacrifícios sem fim, com a promessa de uma vida melhor; mas os sacrifícios nunca param, se modificam, como a mudança do espetáculo de contorcionismo para o uso dos dentes como forma de entretenimento, descrito no conto.

O empresário que chega à cidade, se forma metáfora ao capitalismo, que se configura como uma máquina de moer gente, por meio da barbárie, humilhação e deterioração dos corpos que lhes servem. A espetacularização do sofrimento a serviço do entretenimento novamente vem à tona. Mía Couto não é o primeiro a abordar o tema na literaturas, Franz Kafka (1984) escreve *Um Artista da Fome* nesse mesmo viés de sacrifício intenso. A morte da menina já tinha sido morte antes da parada do coração.

Chama atenção a suposta salvação vir de fora e ser ligada ao entretenimento. ABRAHÃO e SOARES (2009) indicam o pensamento de que as tarefas ligadas à força e à emoção serem atribuídas ao grupo negro, numa hierarquização de saberes e habilidades, o grupo branco é destinado à ciência, política, inteligência, tidos como superiores. Talvez desse imaginário histórico social descenda a postura do pai em relação ao sofrimento da garota, que tudo aguenta, que é forte e que se sacrifica em prol do bem comum, que no caso é da família.

Mulher não tem voz, vida ou controle sobre o que lhe é imposto/determinado/rotulado. A mãe não consegue se impor em favor da filha, apenas obedece aos comandos do marido. Percebe-se a relação de abuso físico e psicológico dentro do contexto familiar. A personagem principal não tem voz e nem vez. As mulheres presas à realidade desta família relatada se configuram em um processo de mortificação do eu, pois são invalidadas, silenciadas e transfiguradas. Muito mais a garota, que é menina e vive a infância.

Há de se pensar também no fato de ser uma filha, e não um filho. A família toda se beneficiaria dos esforços da filha mais velha de se transformar numa contorcionista renomada. Os fatos a colocam em duas posições parecidas, no tempo presente do conto ela não é, é um vir a ser, naquele momento ela não tem valor, não tem voz nem vez, nem sequer é um corpo reconhecido de cuidado, é apenas uma promessa. No futuro, quando chegaria o momento de ela ser, ela novamente estaria numa posição marginal, de servir para ela seria para, no caso para o entretenimento da plateia e para o sustento da família.

Sobre isso, Aristóteles (século IV a.C), São Tomás de Aquino (século XIII d. C.) e posteriormente, John Locke (século XVII d. C.) são filósofos que partilharam do pensamento de que a criança era uma coisa boa por ser um tipo de tábula rasa. Maleável,

volátil, que poderia ser ensinada, que poderia, no futuro, ser algo ou alguém pretendido, mas que no momento em que são crianças ainda não são algo (GRUMICHÉ, 2012).

A menina de futuro torcido pode ter o sentido de infância desses filósofos, que acreditavam que as crianças no futuro poderiam se contorcer, desdobrar para caber no papel que a sociedade estaria pedindo na época. Podemos entender como metáfora também para o feminino, que precisa se contorcer para caber nos espaços que não são feitos para as mulheres, numa padronização de tarefas, ideias e beleza que não consideram as singularidades.

Em contrapartida, desse ideal de tábula rasa, vem Rousseau (século XVIII d.C), o primeiro na filosofia ocidental a levantar a possibilidade de amar a criança pelo que ela é, a criança possuidora de qualidades. Entretanto, a educação proposta por ele é diferente para meninos e para meninas. A educação dos meninos voltada para a integralidade, enquanto das meninas, voltada apenas para serviços domésticos, a servilidade. Outra ponta dessa questão do futuro da menina é que o futuro dela era de servidão, de uma forma de outra, mesmo atrelada a entretenimento. Esses filósofos, porém, levantam hipóteses com base na região de origem, que no caso é Europa, mas suas teorias acabam respingando na África, como vemos representado no conto. Ficamos pensando quais eram ou como seriam as relações do feminino e da infância se a colonização não tivesse chegado de forma tão violenta (GRUMICHÉ, 2012).

Na atualidade, teorias e manifestos são desenvolvidas em contraposição a esse tipo de educação, como exemplo disso temos os livros de Chimamanda Ngozi Adiche, *Para Educar Crianças Feministas, um manifesto* (2017) e *O perigo de uma história única* (2019). bell hooks também escreve sobre isso na sua obra *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (2013). A passos lentos estamos traçando um caminho de resistência, no nosso lugar de educadores e pesquisadores.

Considerações Finais

De modo geral, entendemos que não podemos falar de feminismo, ou de decolonialidade, entre outras coisas, sem encarar o capitalismo de frente. Falar de racismo, de feminismo, é pura hipocrisia hoje em dia, se não corresponde, eticamente, a uma consciência prática. Todos sabemos a que custo a nossa sociedade funciona, e se não sabemos, não somos menos responsáveis. De modo que, se não encaramos isso, todo esmero e esforço teórico se torna mera encenação.

É preciso resistir de alguma forma, não temos fôlego para apontar a solução para o problema, no entanto, podemos pensar em formas de resistência. Do lugar que ocupamos, de educadores e estudiosos Latino-americanos, não ficarmos apenas em leituras europeias é resistir, olhar para as nossas próprias escritas, ler autores africanos, sul-americanos, pensar sobre os problemas representados, aprender. Ensinar é resistir, escrever sobre o que lemos, aprendemos e ensinamos também é resistir. Pode ser que as nossas formas de resistências não sejam, por enquanto, ideais, mas o fato de estarmos incomodados com a situação já é melhor que a completa aceitação passiva.

O conto *A menina de futuro torcido* evidencia os limiares do devir do feminino representativos do que acontece na África, mais especificamente, em Moçambique. Mas pudemos perceber muitas semelhanças com o Brasil e esboçar algum entendimento sobre essa semelhança, ainda que em espaços geográficos distintos. A hipótese baseada em Oyewumi (2004) e Brito e Paula (2013), entre outros autores, é que a colonização estendeu, violentamente, as relações de gênero da metrópole para as colônias, para os espaços roubados/invadidos. Pudemos perceber constelações conceituais entre o feminino, a pobreza, o entretenimento, o silenciamento, o desespero pela sobrevivência.

Os arquétipos, figuras ou imagens (cognitivas e/ou emocionais afetivas) dos femininos são expressas, no conto em questão, por representações da filha e da mãe. Por meio dessas imagens, pudemos perceber questões de gênero e questões do tratamento da infância feminina. Os principais pontos são, por exemplo, o feminino e a infância feminina representada como sem voz e sem vez, e mais especificamente a última, como contorcível, adaptável, adequável, ao desejo do pai, que também é desejo do empresário de servir entretenimento.

A questão da servilidade da filha e o seu adoecimento, para se contorcer, são sintomáticos de uma sociedade que cobra uma espécie de contorcimento das mulheres para caber em papéis sociais estabelecidos, contorcimento esse que adocece ou mata. Outro ponto importante, na discussão, foi o papel do entretenimento na vida da família, como única saída, como único espaço possível de futuro melhor.

Essa situação fictícia também é sintomática de uma sociedade que aceita a mulher, mais especificamente mulher não branca, apenas em lugares considerados ‘não-sérios’ ou subalternos, e que mesmo para isso é preciso certo contorcimento. Fica implícito no conto que os lugares possíveis de a menina caber sem o contorcimento são lugares que não dão retorno financeiro ou prestígio, e que para isso é preciso servir ao entretenimento.

Como encontramos muitas semelhanças nas representações do feminino da África com o feminino Brasil, ficou latente o porquê dessa semelhança em dois lugares geográficos colonizados, e a emergência de recuperar de alguma forma, se é que isso é possível, a lógica, cultura, patrimônio, vivência próprias dos lugares, e não dos colonizadores. Em outras palavras, muito do que foi perdido não pode ser recuperado. Contudo, é possível olhar com atenção para o que existe, o que veio de fora e o que era original, e mudar, criar e recriar as relações, as culturas, as literaturas, a vivência dos lugares originais, isto é, Brasil e África, e não continuar importando coisas dos colonizadores.

O espaço de um artigo científico é pequeno para conseguir esboçar com clareza o devir feminino nas literaturas africanas. O que fizemos foi pegar um conto apenas e destrinchá-lo e, ainda assim, algumas questões não tiveram espaço de ser aprofundadas. As questões abordadas e aprofundadas poderiam ser mais ainda desdobradas, com mais autores, se tivéssemos uma amostra maior de contos, por exemplo, mais questões poderiam vir à tona, mas fizemos o possível dentro do formato de trabalho.

Uma alternativa é ir conduzindo esse mapeamento, essa análise de literaturas africanas a passos lentos, isto é, construir outros artigos para abordar as questões que não conseguimos abordar aqui, artigos analisando outras obras e quem sabe a partir de outros teóricos, no futuro.

Referências

ABRAHÃO, Bruno Otávio de Lacerda; SOARES, Antonio Jorge Gonçalves. **O elogio ao negro no espaço do futebol: entre a integração pós-escravidão e a manutenção das hierarquias sociais.** Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 30, n. 2, p.9-23, 2009. Disponível em: <<http://www.oldarchive.rbceonline.org.br/index.php/RBCE/article/view/433>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 60 p. Tradução de Denise Bottmann.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 44 p. Tradução Julia Romeu.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética,** Edições 70. 2000.

ADORNO, T. W. (1984). **Dialética negativa** (J. María Ripalda, Trad.). Madrid: Taurus.

ADORNO, Theodor W.; DE ALMEIDA, Jorge Miranda. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BRITO, Gabriel Ferreira de; PAULA, Josías Vicente de. A masculinidade e a ideologia: a socialização masculina. **Opsis**, Catalão, v. 13, n. 02, p. 173-188, jul. 2013. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/23404/15914>. Acesso em: 04 fev. 2022.

COUTO, Mia. **A menina de futuro torcido**. In: COUTO, Mia. A menina sem palavra: histórias de Mia Couto. São Paulo: Boa Companhia, 2013. p. 105-113.

DA SILVA, Alex Sander; DE AZEREDO, Jéferson Luís; DE BITTENCOURT, Ricardo Luiz. **O pensamento em constelação adorniano como possibilidade de reflexão crítica sobre as práticas formativas em contextos educativos**//Thought on Adorno's constellation as critical reflection possibility of practice formation in educational contexts. **CONJECTURA: filosofia e educação**, v. 21, n. 2, p. 275-287, 2016.

DA SILVA, Alex Sander; MWEWA, Christian Muleka; DA SILVA CABRAL, Gladir. **Narratividade, memória e experiência: anotações em contos afro-brasileiros** (Narrativity, memory and experience: notes in afro-brazilian stories). *Revista Eletrônica de Educação*, v. 11, n. 2, p. 398-406, 2017.

DA SILVA, Alex Sander; DE OLIVEIRA, Marta Regina Furlan. Teoria Crítica e Educação em tempos de exceção. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 21, n. 229, p. 03-14, 2021.

DOS SANTOS BERNARDO, Ane Cristine; DA SILVA, Alex Sander. A inserção da literatura afro-brasileira e as suas contribuições perante a construção da identidade da criança na educação infantil. **Revista Saberes Pedagógicos**, v. 4, n. 1, p. 23-38, 2020.

GRUMICHÉ, Mônica Cristina Dutra. **Da Ideia de Infância em Jean-Jacques Rousseau ou do "sono da razão"**. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100465/309796.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 ago. 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013. 283 p. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/hooks_-_Ensinando_a_transgredir.pdf. Acesso em: 07 fev. 2022.

KAFKA, Franz. **Um Artista da Fome e A Construção**. Trad. Modesto Carone. Atelier Paulista: São Paulo, 1984.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. N-1 edições. São Paulo, 2018.

MARTINS, Catarina. **“La Noire de...” tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anticoloniais e de outras ocupações**. **E-cadernos CES**, n. 12, 2011.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**, v. 1, p. 1-8, 2004.

PUPO, Joana D. **Representações de gênero, raça e classe na literatura de mulheres negras na África do Sul pós-apartheid**. 2017.

RODRIGUES, Sónia Maria Pereira. **Microcrédito e o desenvolvimento económico na região da África Subsariana: o caso da desigualdade de género**. 2016. Tese de Doutorado.

SILVA, Tatiana Raquel Reis. Lutas e Formas de Organização Feminina em África: considerações sobre Guiné-Bissau, Moçambique e Cabo Verde. **Revista de Políticas Públicas**, v. 22, p. 969-986, 2018.

THE FEMININE AS A BECOMING CONSTELLATION ON AFRICAN LITERATURES: A SIGHT TO A TALE OD MIA COUTO

Abstract

This work deals with the feminine as a constellation in becoming. In particular, we elaborate some aspects of a topology of female subjective expression, through the reading and analysis of the short story “A Menina de Futuro Torcido” by Mia Couto. Our central question is: in what way does the tale evidence the thresholds of the becoming of the feminine and its conceptual constellations? To explore this issue, we established an essentially bibliographic methodology, but we also made use of elements and instruments such as narrative review and an essayistic approach. We start from three preliminary notions, which help us in the reading, but we don't cling to them in terms of categories. With the support of authors such as Oyewumi (2004), Adorno (2000), Silva (2016, 2017, 2020, 2021), among others, we outline and highlight some reflections on the feminine, understanding it as a constellative becoming. We were able to perceive many similarities with Brazil and sketch some understanding of this similarity, albeit in different geographical spaces. The hypothesis based on Oyewumi (2004), Brito and Paula (2013), among other authors, is that colonization violently extended gender relations from the metropolis to the colonies, to stolen/invaded spaces. We could perceive conceptual constellations between feminine, poverty, entertainment, silencing and despair for survival.

Keywords

Feminine. African literature. Constellative thought.

Ensaio: A literatura dos povos indígenas do Brasil e a sua luta contra a violência etnocêntrica

Hélio Parente de Vasconcelos Neto⁴¹
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Este trabalho se trata de um ensaio acadêmico sobre o lugar ao qual a literatura indígena é relegada no Brasil e a sua luta por reconhecimento no meio editorial. O texto procura fazer um aporte entre os estudos sobre literatura indígena de Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Janice Thiél e Regina Dalcastgnè, sobretudo, e os conceitos de literatura mundial e cânone literário, expostos aqui pelos postulados de David Damrosch. Junto a isso, procuramos expor também a perspectiva dos estudos decoloniais, representada aqui pelos estudos de Aníbal Quijano e Maldonado-Torres, como uma forma de explorar a relação entre a percepção do cânone literário e a colonialidade.

Palavras-chave

Literatura. Literatura Indígena. Decolonialismo. Cânone Literário.

⁴¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPG-POET) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista CAPES-PROEX.

A literatura dos povos indígenas no Brasil e a sua luta contra a violência etnocêntrica

“A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade [...]”.
(Ailton Krenak, 2019, p. 3)

A parte da literatura moderna, classificada como a “alta literatura”, é um campo segregador do conhecimento humano que, por muitas vezes, reserva o título de subalterno ou de segunda classe a qualquer tipo de produção que não seja produzida pelos escritores da “elite” literária. A essa classe, são jogados os escritos de autores que pertencem a outros campos sociais, diferentes do campo ocupado pela chamada “elite”, ou seja, escritos vindos de vozes diferentes das que costumam estar em poder vigente no mundo literário.

Em seu artigo *Um Território Contestado: Literatura Brasileira Contemporânea e as Novas Vozes Sociais*, Regina Dalcastagnè leva-nos a um debate sobre a homogeneização do campo literário, como este se contrapõe às outras vozes sociais presentes na literatura e a forma como essas obras são rebaixadas categoricamente sob o ponto de vista da “elite”. O estudo de Dalcastagnè demonstra-nos o abafamento dessas vozes no meio editorial e a dificuldade que encontram de serem propriamente ouvidas, transmitidas ou classificadas.

Cabe, então, a nós leitores, termos um pensamento crítico sobre qual tipo de literatura consumimos. Devemos nos perguntar: reconhecemos palavras vindas de pessoas com vivências sociais diferentes da nossa? Ou estamos cada vez mais nos afundando nas velhas palavras da “nobreza” e, assim, rebaixando toda e qualquer voz, conhecimento ou vivência que não nos agrada, que nos faça pensar em diferenças sociais ou que venham de autores não brancos, não vindos do Sudeste e não pertencentes à classe média alta?

Estas vozes ainda ocupam um lugar marginal na literatura; ainda paira sobre elas a necessidade de legitimar sua produção literária, como afirma Dalcastagnè (2012) no seguinte trecho:

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tencionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender onde eles se originaram, o porquê de ainda se manterem de pé, a que e a quem servem. Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da

literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório (Dalcastagnè, 2012, p. 17).

Como citado no trecho acima, é necessário refletir sobre o que é o literário e sob qual lente estamos medindo o seu valor. Se partimos somente do que já é hegemônico no meio editorial, como os autores pertencentes a essa “elite”, a esse suposto cânone literário, cuja legitimidade textual não é comumente posta em questão e, desta perspectiva limitada, estaremos, então, reduzindo o caráter desestabilizador do texto. Assim, diminuimos a sua característica de possível quebra para com a hegemonia.

Deste modo, é importante acordarmo-nos da dificuldade que estes escritores jogados à margem da literatura têm de terem suas palavras reconhecidas pelo público geral, mas que, mesmo diante de tantos preconceitos, continuam escrevendo e propagando sua visibilidade em um meio que, muitas vezes, não reconhece sua forma de expressar. Pois, para este meio, muitas vezes, somente o que lhe é similar é relevante ou há somente uma forma de se transmitir a sabedoria corretamente e de absorvê-la, segundo esta “elite”. Esta forma de pensar é prejudicial para autores vindos de culturas ou de segmentos sociais distintos, pois além do esforço de transmitir seu conhecimento através de um meio que não lhe é familiar (em alguns casos), ou que não fazia ou faz parte de sua cultura, estes ainda estão sujeitos a serem taxados de uma literatura de má qualidade.

Como argumenta Daniel Munduruku em seu texto *A Literatura Indígena Não é Subalterna*, a escrita nem sempre esteve presente na cultura indígena brasileira, foi somente com o advento do homem branco que a mesma chegou a estes povos (Munduruku, 2018). Assim, como uma tecnologia recém adquirida e ainda em processo de incorporação na sua maneira de expressar sua cultura, é natural que ocorram dificuldades de transmitir exatamente o que expressam em suas línguas maternas. Porém, mesmo que demonstrem uma exímia forma de escrita e de propagação de mensagens, seus trabalhos são constantemente rebaixados.

Como afirma Janice Cristine Thiél (2012): “os escritores indígenas desenvolvem práticas textuais extraocidentais e expressam-se a partir da tradição oral e pictórica. Por meio de suas obras manifestam visões do mundo e da identidade indígena” (Thiél, 2012, p. 36). Portanto, a transmissão textual de certas culturas indígenas não necessariamente está atrelada ao texto escrito, ou mesmo ao português brasileiro, oferecendo uma percepção única da realidade através de suas culturas.

Ocorre que estes escritores se utilizam da tecnologia da escrita como ferramenta hegemônica, como a forma de maior aceitação que suas histórias podem possuir para a realidade atual do público leitor brasileiro. Sua escrita está permeada pela sua cultura e pela forma que seus povos se apropriam desta tecnologia, imposta a eles. Isto não é, de fato, algo que acarreta uma má qualidade de escrita ou um texto errôneo, isto acarreta uma pluralidade na comunicação, uma chance de o leitor não aborígene conhecer a perspectiva destes povos e, a partir de um pensamento crítico, ter um vislumbre de como buscam fazer uma ligação entre sua cultura e esta tecnologia, em prol da propagação de seus escritos.

Aqui trago um argumento de David Kopenawa (2015) em seu livro *A Queda do Céu*: “Omama não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos a possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco” (Kopenawa, 2015, p. 77). Desta forma, podemos perceber que há um movimento de resistência, uma luta pela propagação de sua cultura em um meio cujas normas culturais e tecnológicas são distantes das suas, pois, somente assim, os que não pertencem à sua comunidade são capazes de enxergar o valor de suas palavras.

Se não entendemos aquilo que é diferente de nós mesmos, ou se não nos propusemos a entender, como então poderemos ser capazes de absorver as mensagens que nos chegam de escritores de vivências sociais distintas? Como Kopenawa exemplifica na frase acima, a menos que o conhecimento passado esteja em um formato com o qual estamos acostumados e que facilmente somos capazes de entender, automaticamente o classificamos como inválido e subdesenvolvido. Ainda estamos presos a conceitos eurocêntricos de literatura e formas de transmissão de mensagens, oriundos do colonialismo, que mesmo ante tanta resistência, permanece presente no nosso meio literário e na recepção do mesmo.

A preferência do público leitor, acadêmico e editorial a obras pertencentes a outros “grandes escritores”, obras pertencentes a um suposto cânone ou elite literária, entra em contato com as proposições de Damrosch sobre Literatura Mundial. Em seu texto, somos levados a um número de questionamentos em relação à definição de Literatura Mundial: seria literatura mundial um conjunto de escritores canônicos? De qual mundo falamos? De qual literatura? Quais novas relações entre a Europa Ocidental e o resto do mundo, entre antiguidade e modernidade, entre culturas de massa e a elite estamos falando? (Damrosch, 2003, p. 1, tradução nossa). Ao definir uma espécie de cânone, uma espécie de literatura mundial, estamos fazendo um juízo de valor dentro de inúmeros contextos sociais sobre o que é valioso para nós, delimitando aquilo que é essencial para a leitura, aquilo que todos

deveriam ler. Porém, nas literaturas mundiais (e nas literaturas nacionais), sempre deixamos fora do grupo de elite escritores cujas vozes são destoantes do modelo eurocêntrico, constantemente abafadas pelo meio editorial, como, no cenário brasileiro, a literatura indígena. Devido a isso, as perguntas propostas por Damrosch se tornam essenciais para o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre o que é, de fato, esta “elite” ou “cânone” literário, e como se costuma delimitar obras pertencentes à literatura mundial.

Ainda sobre esse tema, Damrosch (2003) explicita o seguinte:

No sentido mais expansivo, literatura mundial poderia incluir qualquer trabalho que se propagou para além da sua casa, mas o foco cauteloso de Guillén em leitores reais faz bastante sentido: um trabalho só tem uma vida como literatura mundial efetiva quando, e onde, este é ativamente presente dentro de um sistema literário para além de sua cultura original. (Damrosch, 2003, p. 4, tradução nossa).

Uma literatura que sobrevive e resiste em uma cultura fora da sua, ainda que no mesmo local geográfico, através de uma luta constante pelo reconhecimento da voz de seus povos poderia ser incluída no rol dos grandes escritores nacionais, nos grandes escritores do mundo. Mas pouco se procura saber sobre estes povos, sobre estas realidades vividas, poucos são os espaços que lhes são dados no meio literário e, os que reivindicaram este espaço, fizeram-no após muita resistência. É exatamente este o contexto vivido pela literatura indígena no Brasil, pois, ainda que seus representantes estejam inseridos no mesmo espaço geográfico, aquela se encontra inserida, como citado no trecho acima, em um sistema literário que está além de sua cultura original.

Esta repartição da literatura e a resistência do mercado editorial em fortalecer a visibilidade de autores indígenas pode ser entendido como um resquício do colonialismo, que, para Maldonado-Torres (2007), é definido como algo que se relaciona com a dominação político-econômica de um povo, em que a soberania deste reside no poder de outra nação. É através do colonialismo que se origina o conceito de colonialidade, ainda presente em nosso dia a dia, ainda que não sejamos mais, objetivamente, uma colônia: a forma com que nos relacionamos com o mundo, as relações intersubjetivas que ocorrem no contexto social no qual estamos imersos, são oriundas do período de dominação colonial sofrido no Brasil.

Para tornar claro este conceito, destacamos a seguinte definição:

A colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, porém, em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre os povos ou nações, melhor se refere a forma como o trabalho, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, através do mercado mundial e da ideia de raça. (Maldonado-Torres, 2017, p. 131, tradução nossa).

Portanto, a colonialidade é capaz de influenciar inúmeros aspectos de nossa vida social, desde as relações de poder, até o que chamamos de “elite”, de “subalterno”, de bom ou ruim. É, de certa forma, um conceito pluripotente, que atravessa todas as camadas da sociedade, subjugando-nos à sombra de um poder autoritário. Entender o conceito de colonialidade e como este pode afetar a forma com a qual interagimos com o mundo é essencial para a discussão aqui proposta. A forma com a qual exaltamos uma suposta elite literária e taxamos de subalterna as literaturas oriundas de outras vivências, sem levarmos em conta o contexto sócio-histórico e cultural no qual estas produções estão inseridas, sem abordar estes contextos através de um pensamento crítico, é um exemplo de resquício de colonialidade presente na forma como consumimos literatura.

Ainda sobre o tópico de estudos decoloniais, há outra importante conexão com a formação do cânone literário. Em sua obra, Quijano afirma que é com a dominação europeia que surgem novas identidades sociais dentre os povos colonizados, como forma de justificar a dominância da metrópole e dividir seus cidadãos. Desta forma, surgem novas identidades impostas a nós, como a dos índios, mestiços, negros, dentre outras. Esta classificação se deu como instrumento de dominação, como forma de legitimar a exploração de outros povos, algo que dará origem ao que se conhece na modernidade como a prática de um povo julgando-se superior ao outro devido a uma suposta superioridade linguística e cultural, ou seja, o que conhecemos hoje como racismo.

Como afirma o autor:

[...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, [a] raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. (Quijano, 2019, p.107-108)

Portanto, não é raro que o cânone da literatura mundial, o que se seleciona para representá-la, frequentemente exclua obras de autores oriundos de vivências diferentes do que se julga ser a vivência padrão, ou superior, como as vivências de outros que vêm de todas as diferentes partes da Ásia, autores negros e indígenas, e até mesmo autores que têm vivências distintas, não necessariamente (mas podendo haver uma interrelação) oriundas da ideia de cultura, mas de diferentes relações sociais, como autoras mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+. O processo de reidentificação histórica produzida pelo colonialismo, a subjugação dos povos e de suas culturas ao padrão europeu resultam a restrição de vozes e o apagamento da reivindicação de espaços culturais por parte dos povos que foram dominados. Como afirma Quijano (2019): “Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e

produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia” (Quijano, 2019, p. 110), acarretando a concentração do poder na Europa e em seus modelos de ver o mundo.

Portanto, é o contexto de reivindicação identitária, de reivindicação de espaços culturais e de propagação de cultura que a literatura indígena ocupa, no Brasil. O movimento é de luta para pertencer; ainda que tenhamos exemplos de escritores indígenas e de teóricos indígenas de renome, a quantidade destes ainda é pouca em relação aos outros escritores, não por falta de produção ou qualidade desta, mas por falta de acolhimento pelo público leitor e do mercado editorial, cujas ações sobre isso ainda são diminutas.

Há, de fato, um crescimento de obras indígenas no mercado, em bibliotecas e locais de ensino. Esta presença é marca dos passos da reivindicação mencionada acima. Sobre isso, discorre Jekupé (2009):

É interessante que em algumas regiões do Brasil, em escolas ou bibliotecas, tem livros de literatura indígena. O mais importante é que foram escritos por indígenas e de várias nações; era raro ver isso acontecer há uns 15 [anos,] por isso acredito que o povo aos poucos conhecerá nossos escritores indígenas que já têm seus livros publicados e aos poucos surgirão outros. E quando você encontrar um livro de um índio, não se assuste, porque muitos acham engraçado ver um escritor [índio,] mas por que não ter índios escritores se também temos capacidade para isso? (Jekupé, 2009, p. 19).

De acordo com o trecho acima, é possível notar um crescimento na produção e disseminação da produção literária indígena brasileira. Porém, Jekupé ainda se preocupa em alertar o possível leitor, avisá-lo para não se assustar, pois, afinal, por que um escritor indígena deveria despertar mais espanto que qualquer outro?

Ainda que existam tais obras, sua circulação e publicação são reduzidas se comparadas a outras publicações, como as dos indígenas norte-americanos (Thiél, 2012, p. 46) e, menores ainda, se comparadas às pertencentes a um cânone literário, nacional ou mundial, se pertencer à “elite”. Ademais, nota-se uma escassez de estudos sobre literatura indígena em locais de ensino, como afirma Janice: “Mesmo havendo a publicação de contos, poemas, crônicas, textos de diversos gêneros, poucos são os leitores que os leem como obras literárias” (Thiél, 2012, p. 46). Estas palavras ecoam as de Jekupé mencionadas acima. Por que uma literatura escrita por indígenas não seria lida como uma obra literária? Por que não seria estudada dentro do cânone da literatura brasileira? Ser abordada em centros de ensino, assim como estar presente em seus planos de ensino e exames?

Temos aqui outros exemplos de violência etnocêntrica vinculada à produção literária indígena: a sua frequente catalogação como literatura infantojuvenil, como uma

forma de reduzir sua pluralidade textual e há ainda a escassa presença desta literatura como objeto de estudo em pós-graduações.

Sobre o primeiro problema, temos que observar que a literatura indígena não pode ser apreendida somente dentro do gênero infantojuvenil, somente como algo “exótico”, como objeto de curiosidade. É preciso entender que, como afirma Thiél (2012), “(...) textos indígenas brasileiros são elaborados a partir de multimodalidades discursivas” (Thiél, 2012, p. 46). A presença de material imagético, se for o caso, não deve ser somente lido como ornamento e, nem por isso, deve estas obras serem taxadas de infanto-juvenis, isto é, como afirma a pesquisadora: “[...] sinal dos [pré-julgamentos] e estereótipos literários e editoriais” (Thiél, 2012, p. 47).

Já a ausência desta literatura em centros de ensino pode advir de diversos fatores, como da dificuldade de profissionais de catalogar obras indígenas, dificultando o seu acesso ao público desejado e resultando na catalogação errônea de textos escritos para o público adulto em textos infantojuvenis (Thiél, 2012 p. 47). Esta ausência também pode ser oriunda da resistência de orientadores de programas de mestrado e doutorado em aceitarem esta literatura como objeto de pesquisa (Munduruku, 2018, p. 3), do desconhecimento dos professores de autores indígenas (Thiél, 2012, p. 47) e até mesmo de decisões políticas.

Sobre estas questões políticas que afetam a percepção de diferentes vozes presentes na nossa sociedade, é válido mencionar a adoção do projeto das “Escolas sem Partido”, proposta pelo então presidente, Michel Temer. Nesta proposta, as escolas devem ser livres de argumentos políticos, sendo as ações de professores monitoradas sob o argumento de garantir aos alunos um ensino neutro de posicionamentos políticos. Isto acarreta a oposição aos docentes que tratam sobre questões de gênero, identidade, etnias, dominação, dentre outros assuntos, sob o argumento de tratar-se de uma política esquerdista. No entanto, isso contribui somente para o apagamento da pluralidade social presente em nosso País, prejudica a formação educacional do povo, sem que haja visibilidade para todas as vozes do País. Devemos lembrar que a presença de diferentes culturas e vivências sociais dentro de nosso País não está, necessariamente, atrelada a partidos políticos e é, somente, uma constatação factual da realidade. Então, se o local de formação escolar básica é censurado desta forma, como podemos garantir que estes conhecimentos tão necessários sejam adquiridos pela população geral? Isto não contribui para o fortalecimento das hegemonias presentes?

Somado a isso, temos ainda a *Proposta de Emenda à Constituição n°13* (PEC-13) de 2021, elaborada por senadores durante o governo de Jair Bolsonaro, cuja explicação é a

seguinte: “Desobriga a União, os Estados, o Distrito Federal e os municípios da aplicação de percentuais mínimos da receita na manutenção e desenvolvimento do ensino (...)” (Brasil, 2021), baseada no argumento de desequilíbrio fiscal durante a pandemia do COVID-19. A ementa contribui para a isenção de responsabilidade dos órgãos políticos quanto ao investimento na educação, que torna ainda mais difíceis a presença e o reconhecimento das diferentes vozes brasileiras nos locais do saber.

Os dispositivos institucionais são fundamentais para que se reduza a invisibilidade da diversidade social brasileira. Como discorrem Machado e Soares (2021):

Enquanto as estruturas, os dispositivos e os mecanismos de poder institucional que mantêm os padrões de desigualdade não forem desconstruídos, repensados e refeitos, considerando, de fato, aqueles que foram sistematicamente omitidos da história, - inclusive com a participação autoral, neste processo, dos sujeitos até aqui invisibilizados -, acreditamos que não alcançaremos equidade (Machado; Soares, 2021).

Exposto este panorama sociopolítico, dentro do qual a literatura indígena está inserida, o livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa, é uma obra que surge como um grito, uma materialização de uma ininterrupta tentativa de diálogo entre povos, uma obra que tem como objetivo desmistificar, ratificar e denunciar tudo o já foi dito, é dito e se faz com o povo ianomâmi.

No livro, somos apresentados à forma de pensar deste povo, e entendemos um pouco sobre seus mitos e sua cultura, assim como somos expostos às barbaridades cometidas pelo homem branco. Sua obra é extremamente complexa e rica em detalhes e, mesmo assim, é taxada como inferior se comparada a outros grandes autores da literatura brasileira ou da literatura mundial. Afinal, são poucas as oportunidades que nos são oferecidas para estudar ou entrar em contato com uma literatura indígena no espaço educacional, seja este médio seja superior, haja vista que é mais comum dar maior valor a obras que já são bem estabelecidas no ambiente literário. Assim, somos privados de um rico conhecimento oferecido em tais obras, de uma pluralidade cultural que ultrapassa as barreiras do texto.

Sobre obras indígenas, é importante lembrar que: “Não se trata de uma invenção qualquer. Trata-se de uma deliberação política.” (Almeida; Queiroz, 2004, p. 197), pois a sua luta por legitimidade cultural e constante luta por reconhecimento no meio editorial trata-se, em seu âmago, de uma luta de caráter político, de uma luta contra a violência etnocêntrica vivida por estes povos e pela busca de reconhecimento dentro do próprio espaço em que habitam.

O livro do xamã yanomami pode ser tomado como um exemplo do que alguns escritores indígenas buscam realizar ao escreverem suas obras, sob a perspectiva da luta contra o etnocentrismo. A obra é escrita com analogias e explicações que possam tornar sua mensagem palatável ao homem branco, além da obviedade da presença das mensagens do xamã no meio impresso, para que este possa entender as dificuldades de seu povo e sua luta por sobrevivência, cabe agora ao público geral validá-la e elevá-la em seus patamares literários. Sua leitura é imprescindível para entender, minimamente, a realidade dos povos indígenas no Brasil, para entender parte de suas lutas, suas culturas e histórias. Ler suas literaturas como tal é um passo em direção à ocupação do espaço literário por estes povos, como um movimento de aceitação e pluralidade brasileira.

Esta literatura existe e continuará a existir, mesmo com tanta resistência e cenários político-sociais desfavoráveis. Como argumenta Munduruku (2018):

Até muito pouco tempo atrás era comum pessoas dizerem que não existia literatura indígena porque os nativos não dominavam a escrita e seu instrumento preferencial era a oralidade. Alguns especialistas chegavam a dizer que um indivíduo indígena, ao escrever, deixava de ser indígena, porque isso é incompatível com sua tradição oral. Ainda hoje pesquisadores jovens que tentam estudar essa literatura em seu mestrado ou doutorado encontram forte resistência entre os orientadores, por estes não aceitarem a existência de tal literatura como objeto de pesquisa. Menos ainda quando a escrita da qual aqui se fala é a infanto-juvenil, segmento pouco considerado pela dita literatura canônica e que tem sido a porta de entrada de escritores indígenas na sociedade brasileira. De qualquer modo, há uma literatura escrita por indígenas; há uma identidade nessa produção literária; há uma demanda crescente por esse tipo de escrita. (Munduruku, 2018, p. 3).

Portanto, é imprescindível que passemos a tratar esta rica e complexa literatura da forma adequada, valorizá-la e trazê-la para as salas de aulas e expor seus conhecimentos ao público brasileiro. É necessário entendermos o contexto sociopolítico e cultural no qual estão inseridas, assim como é necessário estabelecermos um pensamento crítico sobre o tipo de literatura que consumimos e a forma como esse consumo se dá. Desta forma, poderemos fugir da hegemonia da “elite” literária, poderemos questionar os fatores que suscitam a formação do cânone literário, seremos capazes de formar uma prática literária menos colonial e, por fim, seremos capazes de acolher de forma digna a literatura indígena brasileira.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na Captura da Voz: as Edições da Narrativa Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BRASIL, Senado Federal. **Proposta de Emenda à Constituição Brasileira N°13 de 2021**. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/148543>.

Acesso em: 21 dez. 2021.

DALCASTAGNÉ, Regina. Um Território Contestado: Literatura Brasileira Contemporânea e as Novas Vozes Sociais. **Iberic@l**, Paris, n. 2, p. 13-18, 2012. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-2-automne-2012/>. Acesso em: 21 dez. 2021.

DAMROSCH, David. **What is World Literature?** Princeton: Princeton University Press, 2003.

JEKUPÉ, Olívio. **Literatura Escrita Pelos Povos Indígenas**. São Paulo: Scortecci, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACHADO, Rodrigo; SOARES, Ivanete. **Por um Ensino Decolonial de Literatura**. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-6398202116960>. Acesso em: 21 dez. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramon (org.). **El giro decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2007. p. 127-159.

MUNDURUKU, Daniel. **A Literatura Indígena Não É Subalterna**. 2018. Disponível em: <https://conexoesitaucultural.org.br/biblioteca/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna--por-daniel-munduruku/>. Acesso em: 05 nov. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais: Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 107-130. (Colección Sur Sur). Tradução de: Carlos Walter Porto-Gonçalves. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em: 21 dez 2021.

THIÉL, Janice. **Pele Silenciosa, Pele Sonora A Literatura Indígena em Destaque**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ESSAY: BRAZILIAN INDIGENOUS PEOPLES' LITERATURE AND ITS STRUGGLE AGAINST ETHNOCENTRIC VIOLENCE

Abstract

The following paper is an academic essay about the place to which indigenous literature is relegated in Brazil and its struggle for recognition in the book publishing world. The text seeks to establish a connection between the studies on indigenous literature authored by Davi Konepawa, Daniel Munduruku, Janice Thiél e Regina Dalcastagnè, above all, and the concept of world literature and literary canon, exemplified here by the postulates of David Damrosch. Alongside this, we also seek to expose the perspective of decolonial studies, represented here by Anibal Quijano and Maldonado-Torres, as a way to explore the perception of the literary canon and coloniality.

Keywords

Literature. Indigenous Literature. Decolonialism. Literary Canon.

ENSAYO: LA LITERATURA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS
BRASILEÑOS Y SU LUCHA CONTRA LA VIOLENCIA
ETNOCÉNTRICA

Resumen

Este texto es un ensayo académico sobre el lugar al que está relegada la literatura indígena en Brasil y su lucha por el reconocimiento en el mundo editorial. El texto pretende hacer una aportación sobre los estudios de literatura indígena de Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Janice Thiél y Regina Dalcastagnè, sobre todo, y el concepto de literatura mundial y canon literario, expuesto aquí por los postulados de David Damrosch. Junto a esto, también buscamos exponer la perspectiva de los estudios decoloniales, representados aquí por Aníbal Quijano y Maldonado-Torres, como una forma de explorar la relación entre la percepción del canon literario y la colonialidad.

Palabras clave

Literatura. Literatura Indígena. Decolonialismo. Canon Literario.

Aprovado em: 29/09/2022