

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 6, Número 2
Julho/Dezembro 2016



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

EDITORES

Inara de Oliveira Rodrigues

Maurício Beck

Paula Regina Siega

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Acízelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UEFS)

Odilon Pinto (UESC)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleílton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UESC)

Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)

Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)

Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)

Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)

Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)

Roberto Sávio Rosa (UESC)

Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)

Reheniglei Rehem (UESC)

Samuel Macêdo Guimarães (UESC)

Paula Regina Siega (UESC)

Maurício Beck (UESC)

ISSN 2237-0781

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 6, Número 2
Julho/Dezembro 2016

Ilhéus – Bahia



2017

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	6	2	1-151	Jul.-Dez. 2016
--	-----------	---	---	-------	-------------------

©2017 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5087
revistalitterata@gmail.com

REVISÃO

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

REVISÃO PARA O INGLÊS

Isaías Francisco de Carvalho
Ellen Caroline Lima

EDIÇÃO DO VOLUME

Inara de Oliveira Rodrigues
Paula Regina Siega

ORGANIZAÇÃO

Cristiano Augusto da Silva Jutgla
Lizandro Carlos Calegari

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões /
Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. –
Vol. 6, n. 2 (jul./dez. 2016) – Ilhéus, BA: Editus, 2017. 151f.

Semestral.

Editores: Inara de Oliveira Rodrigues, Maurício Beck, Paula Regina Siega

ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

SUMÁRIO/SUMMARY

EDITORIAL

Cristiano Augusto da Silva Jutgla

Inara de Oliveira Rodrigues p. 6

A VIOLÊNCIA SEGUNDO OS MESTRES DA SUSPEITA/VIOLENCE ACCORDING TO THE MASTERS OF SUSPICION

Nadson Vinícius dos Santos p. 8

NÃO SER OU SER OUTRO: EIS A QUESTÃO?/TO BE ANOTHER OR NOT TO BE: IS THAT THE QUESTION?

Gabriel Cordeiro dos Santos Lima p. 26

PROCESSOS DE (DES)LEGITIMAÇÃO DO CÂNONE: O NEGRO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA/(DE)LEGITIMATION OF THE CANON PROCESS: THE BLACK PEOPLE IN THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE

Lizandro Carlos Calegari

Fábio Martins Moreira p. 40

A LITERATURA CANÔNICA E A VOZ DO INDÍGENA/LA LITERATURA CANÓNICA Y LA VOZ DEL INDÍGENA

Marcia Rejane Kristiuk p. 59

IMPRESSÕES DA DITADURA BRASILEIRA NA CORRESPONDÊNCIA DE CAIO FERNANDO ABREU/IMPRESSIONS OF THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN THE CORRESPONDENCE OF CAIO FERNANDO ABREU

Mara Lúcia Barbosa da Silva p. 71

DE QUANTAS NARRATIVAS SE FAZ A HISTÓRIA? UMA LEITURA DE NEIGHBOURS, DE LILIA MOMPLÉ, EM PERSPECTIVA HISTÓRICA/ HOW MANY NARRATIVES DOES IT TAKE TO MAKE HISTORY? A READING OF LILIA MOMPLÉ'S NEIGHBOURS FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE

Ubiratã Roberto Bueno de Souza p. 87

ECOS DA RESISTÊNCIA EM *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, E A *TRILHA DOS NINHOS DE ARANHA*, DE ÍTALO CALVINO/*ECHOES OF RESISTANCE IN THE LITTLE PRINCE*, BY ANTOINE SAINT-EXUPÈRY, AND *IN TRACK OF SPIDER NESTS*, BY ITALO CALVINO

João Ricardo da Silva Meireles

Cintia da Silva Moraes p. 103

APROXIMAÇÕES VISUAIS E POÉTICAS NAS DESCRIÇÕES EPIFÂNICAS DA OBRA *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*, DE JAMES JOYCE/*VISUAL AND POETICAL APPROXIMATIONS IN THE EPIPHANIC DESCRIPTIONS IN A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, BY JAMES JOYCE

João Pedro Wizniewsky Amaral p. 124

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA E A RECRIAÇÃO DA POESIA CANÔNICA/*PORTUGUESE EXPERIMENTAL POETRY AND THE REBUILDING OF CANONICAL POETRY*

Lueny Amanda Oliveira França

Mailson De Moraes Soares

Izabela Guimarães Guerra Leal p. 141

EDITORIAL

Nos últimos vinte anos, processaram-se fortes questionamentos sobre as bases epistemológicas calcadas na noção de literatura como objeto aurático, ampliando os debates sobre o conceito de literário. Neste segundo número do sexto volume da revista *Litterata*, apresentam-se artigos voltados a discutir essa temática relacionada à formação, à permanência e a possibilidades de revisão do cânone como parte de um processo mais amplo e cujo entendimento se faz necessário.

Desse modo, a abertura dos trabalhos se faz com reflexões em torno dos “mestres da suspeita”, referência retomada por Nadson Vinícius dos Santos aos pensadores Marx, Nietzsche e Freud, visando analisar suas considerações a respeito da violência humana relacionadas à literatura de testemunho. Sequencialmente, a historiografia literária latino-americana recebe atenção crítica no artigo de Gabriel Cordeiro dos Santos Lima, voltado ao levantamento de suas principais vertentes que, devidamente contextualizadas, permitem reconhecer impasses e limites a serem enfrentados para uma abordagem contemporânea do cânone.

Mais diretamente ligado à problematização dos processos de legitimação e de deslegitimação de obras literárias do cânone brasileiro, o artigo de Lizandro Carlos Calegari e Fábio Martins Moreira está direcionado a perspectivas críticas em torno da representação do personagem negro, especialmente em obras publicadas no país a partir do período romântico. Com ênfase semelhante, Marcia Rejane Kristiuk investiga a memória e a história cultural indígenas, desenvolvendo uma análise sobre a obra literária *Oré Awé roiru'a ma: todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé (1994), demonstrando que a literatura indígena vem conquistando um crescente espaço de reconhecimento no conjunto da produção literária brasileira.

As relações entre a literatura e a história continuam sendo problematizadas nos artigos seguintes, porém com perspectivas bastante diversas: Mara Lúcia Barbosa da Silva desenvolve uma análise sobre a correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, escrita entre 1969 e 1985, a partir da noção de rastro estabelecida por Walter Benjamin, evidenciando, assim, as percepções do escritor gaúcho sobre a realidade brasileira durante a vigência da ditadura militar. Por seu turno, Ubiratã Roberto Bueno de Souza apresenta uma leitura do romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lilia Momplé, delineando as estratégias narrativas da autora para desenvolver uma reflexão crítica sobre a história de seu país. Já João Ricardo da Silva

Meireles e Cintia da Silva Moraes estudam os romances *O pequeno príncipe* (1946), de Antoine de Saint-Exupéry, e *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), de Ítalo Calvino, demonstrando, por meio de seus respectivos personagens infantis que representam a resistência ao nazifascismo, a dimensão anticanônica desses textos no tempo em que foram publicados.

Por fim, mas não com menor importância, os últimos trabalhos deste número voltam-se à ampliação dos sentidos do literário: João Pedro Wizniewsky Amaral aborda, em seu artigo, os limites entre literatura e artes visuais a partir da análise de como as descrições epifânicas são representadas na obra *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce; enquanto Lueny Amanda Oliveira França, Mailson De Moraes Soares e Izabela Guimarães Guerra Leal se debruçam sobre a Poesia Experimental Portuguesa evidenciando sua capacidade de atualização considerando-se os novos suportes das mídias digitais.

Ao final desse percurso analítico, cumprindo-se o objetivo proposto, espera-se que estas significativas reflexões sobre o cânone literário permitam aos leitores encontrarem muitos sabores nesses saberes renovados.

Cristiano Augusto da Silva Jutgla
Inara de Oliveira Rodrigues

A VIOLÊNCIA SEGUNDO OS MESTRES DASUSPEITA

Nadson Vinícius dos Santos*

Resumo: as obras de Freud, Marx e Nietzsche constituem pontos de partida para a crítica da racionalidade ocidental. Neste artigo, analisam-se as reflexões desses pensadores a respeito da violência humana relacionando-as com a literatura de testemunho. Nesse sentido, são observadas as considerações a respeito da moral ocidental, da relação entre razão e instinto, da vontade de poder, da violência socioeconômica e da ideologia como falsa consciência.

Palavras-chave: Freud, Marx e Nietzsche; Razão ocidental; Violência; Literatura

VIOLENCE ACCORDING TO THE MASTERS OF SUSPICION

Abstract: the works of Freud, Marx and Nietzsche are starting points for the critique of Western rationality. In this article, we analyze the reflections of these thinkers about human violence relating them to testimonial literature. In this sense, we tackle the considerations around the Western morality, the discussions about reason and instinct, will to power, socioeconomic violence and ideology as false consciousness.

Keywords: Freud, Marx and Nietzsche; Western rationality; Violence; Literature.

Considerações iniciais

A denominação “mestres da suspeita”, cunhada pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1977), dirige-se aos pensadores Friedrich Nietzsche, Karl Marx e Sigmund Freud. A referência justifica-se pelo fato de terem questionado a cultura ocidental e elaborado considerações que permitiram pensar o ser humano e suas relações com o mundo sob uma ótica distanciada das abstrações metafísicas. O questionamento da razão ocidental, empreendido por esses pensadores, levou à percepção das práticas violentas que subjazem às relações humanas. Nesse sentido, “a descoberta do inconsciente por Freud” (HALL, 2006, p. 36), a quebra da universalidade do pensamento ocidental elaborada por Nietzsche e da “essência universal de homem, por Marx” (HALL, 2006, p. 35), conduziram as gerações seguintes a suspeitar dos valores apregoados pelo Ocidente.

* Doutorando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG/RS).

Neste artigo, apreciam-se as reflexões desses pensadores sobre a violência humana, relacionando-as com a literatura de testemunho. Nesse sentido, são observadas as considerações a respeito da moral ocidental, da relação entre razão e instinto, da vontade de poder, da violência socioeconômica e da ideologia como falsa consciência.

Nietzsche: considerações extratemporâneas

Os livros de Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Além do bem e do mal* e *Genealogia da moral*, utilizados neste artigo, publicados primeiramente no ano de 1886 e 1887, integram o projeto nietzscheano de transvaloração de todos os valores. Mais especificamente, Nietzsche os escreveu como um guia para facilitar a leitura de sua obra publicada em 1883, *Assim falou Zaratustra*, que não teve grande recepção e foi acusada de confusa, não pela falta de talento de seu autor, mas pela incapacidade de as pessoas da época entenderem as críticas e revisões que o filósofo fazia dos valores basilares da sociedade ocidental, tais como a moral, a democracia e o cristianismo.

Controvérsias à parte, a obra de Nietzsche conduziu a metafísica ocidental ao extremo de sua possibilidade e expôs a fragilidade de todas as instâncias que se alimentavam dela, a exemplo das religiões cristãs. Tudo o que pairava à sombra da metafísica foi alvo das críticas do filósofo alemão: a política, a cultura, a ciência, as artes, a religião e, principalmente, a filosofia. Portanto, para entender o pensamento nietzscheano sobre os conceitos de bem e de mal, conforme pretende este texto, é necessário observar como a metafísica ocidental e, com ela, a moral cristã são abaladas nas suas formulações.

Nietzsche busca a origem dos valores para tal empreendimento, isto é, procura saber como os conceitos foram formados; em outros termos, inquire o modo como as ideias ganharam *status* de verdade, procedimento ao qual dá o nome de “crítica genealógica”. Assim, as verdades da filosofia moderna foram todas expostas à sua fraqueza, desde “o *ego cogito* de Descartes, as certezas empiristas das percepções simples, a modo de Locke, a apercepção transcendental de Kant e a unidade metafísica da vontade, em Schopenhauer” (GIACÓIA JÚNIOR, 2005, p. 20). Para Nietzsche, esses pensadores modernos nada fizeram além de continuar uma tradição filosófica superficial que lhes foi legada pela Idade Média e, por conseguinte, pela Antiguidade clássica:

Os mais instruídos dentre eles jamais pensaram em levantar dúvidas desde o início, quando isso teria sido mais necessário: ainda que tivessem feito voto de *omnibus dubitandum*. Pode-se perguntar, com efeito, primeiramente se, de uma forma geral, existem contrários e, em segundo lugar, se as avaliações e as oposições que o povo criou para apreciar os valores, aos quais a seguir os metafísicos colocaram sua marca, não são talvez avaliações superficiais. (NIETZSCHE, 1886, p. 20).¹

Se os filósofos anteriores não levantaram dúvidas desde o início, Nietzsche o fez. A fim de compreender os motivos que levam a metafísica ocidental a se estribar na oposição dos valores, o filósofo mergulha na Antiguidade clássica e descobre no platonismo, e em seu predecessor, o socratismo, a causa da inversão dos valores. De acordo com suas considerações, o socratismo triunfou em Atenas numa época em que a cidade atravessava uma decadência (o fim da era trágica); os valores aristocráticos estavam em crise, havia entre os gregos uma anarquia dos instintos e Atenas vivia sucessivos golpes tirânicos.

Nessas circunstâncias, a razão socrática se apresentava como um remédio; era necessário dominar os impulsos, sacrificar a subjetividade, buscar o bem em si, pensar valores universais. Por outro lado, a racionalidade socrática inverteu as noções de bem e mal, afastando-as de seu sentido originário, isto é, aristocrático. O socratismo encerrou o instinto sob a acusação de nocivo, porém, conferiu à razão um papel repressor; estava formada a base sob a qual se assentaria a metafísica ocidental. Para justificar a existência do mundo das ideias, Platão elaborou o conceito de alma e recorreu à ideia de deus. O ateniense afirmava que “todo conhecimento verdadeiro seria, pois, uma espécie de recordação do que outrora, antes do cativeiro de nossa alma pelo corpo e no mundo terrestre contempláramos do verdadeiro e do divino mundo das ideias” (GIACÓIA JÚNIOR, 2000, p. 20). Essa referência metafísica sobreviveu ao fim da Idade Antiga, foi a bússola dos pensadores da Idade Média, a força motriz da moral cristã e, durante a Modernidade, manteve-se intacta desde Descartes, passando por Kant até Schopenhauer.

A crítica nietzscheana incidiu sobre o mundo inteligível, a base de sustentação do platonismo, e destruiu qualquer possibilidade de as ideias terem uma existência fora de si. Em outros termos, o pensador alemão mostrou que todo conhecimento decorre do interesse e da perspicácia humana, ao contrário do que preconizava a filosofia até sua época. Com isso, a

¹ Neste artigo, os textos de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Karl Marx são indicados conforme os respectivos anos de suas primeiras edições a fim de facilitar a compreensão de sua ordem cronológica. No entanto, as edições aqui utilizadas constam na seção “Referências” com suas respectivas datas de publicação.

crença em valores absolutos é derribada e, com ela, o pensamento de que as coisas possuem uma natureza imutável, essencial. Nietzsche abre um novo horizonte para o pensamento filosófico. A partir dessa nova perspectiva, é possível questionar o valor dos valores; nem mesmo a verdade escapa do crivo do filósofo, pois, quando interrogada no tocante à sua origem, deixa ver as marcas de subjetividade e superficialidade, ou seja, o filósofo mostra ao Ocidente que todo conhecimento é um construto humano, não há nada nele de universal ou absoluto:

Fomos unicamente nós que inventamos as causas, a sucessão, a finalidade, a realidade, a obrigação, o número, a lei, a liberdade, a modalidade, o fim; e quando introduzimos esse sistema de sinais como em si nas coisas, quando nos misturamos às coisas, fazemos uma vez mais o que sempre fizemos, isto é, mitologia. A vontade não livre do determinismo é mitologia. (NIETZSCHE, 1886, p. 37-8).

A partir dessa lógica, Nietzsche investiga a genealogia dos valores “bem” e “mal” e explica o processo que os levou ao *status* alcançado na Modernidade. Suas conclusões apontam que o poder de exercer a violência foi a força motriz para a formação dos primeiros valores, os conceitos se formaram a partir da capacidade que uma pessoa tinha de agir, de vingar-se; de violentar. Os valores surgiram no mundo a partir de uma distância fundamental: os nobres julgaram a si e a seu agir como bom, ao contrário de tudo aquilo que fosse baixo, isto é, mau. Através de uma pesquisa filológica, Nietzsche constatou que, em todas as línguas, os nomes dos valores foram determinados por uma consciência de distância e superioridade; derivam da mesma transformação conceitual sofrida pelos termos nobre e aristocrático, no sentido de ordem social. Contudo, quando afirma que os conceitos de bom e mau têm sua gênese na alma das raças e castas dominantes, isso não significa uma dicotomia entre classe dominante/classe dominada no sentido marxista (até porque era avesso a dicotomias). Do mesmo modo, quando alude a nobres e aristocratas, não se refere à determinada classe social ou aos detentores de poder econômico. Segundo o pensador, a racionalidade também é uma forma de vontade de poder, e não está isenta de crueldade. Os preceitos morais são uma espécie de tirania contra a natureza e uma coação prolongada, conforme o filósofo. Fez-se necessário que os mais terríveis atos de violência fossem praticados para que o ser humano internalizasse os valores morais não violentos:

Recordem-se os antigos castigos na Alemanha, entre outros a lapidação [...] o suplício do empalamento, o suplício de despedaçar o supliciado por meio de cavalos (o esquartejamento), o emprego do vinho ou do azeite para ferver o condenado (isso ainda nos séculos XIV e XV). (NIETZSCHE, 1887, p. 60).

Nota-se que, mediante essas palavras, o pensador destrói as aspirações dos metafísicos e dos moralistas em encontrar o fundamento dos atos e sentimentos morais. O filósofo mostra que, antes de tudo, a moralidade não apresenta nenhum aspecto inteligível, muito menos, divino. Os seres humanos a desenvolveram a partir de questões empíricas e a ensinaram de forma violenta. A violência nunca desapareceu do horizonte humano, “apenas se tornou mais sutil, se revestiu das cores da imaginação, se espiritualizou e se encobre com nomes hipócritas” (NIETZSCHE, 1886, p. 66). O desenvolvimento dessa lógica reverberou na formação dos Estados-nação ocidentais, que, para Nietzsche, também representam uma forma de moral escrava, pois consistem na homogeneização da massa humana, na castração dos instintos e na proteção dos seres inferiores em troca de sua obediência aos ditames sociais. Os indivíduos foram paulatinamente, a golpes de violência, internalizando valores que negavam sua agressividade e dominavam seus impulsos primitivos. Como a agressividade é parte constitutiva da biologia humana e necessita ser dirigida para algum lugar, na interdição de sua exteriorização, os seres humanos a direcionaram contra sua psique. Os instintos passaram a agir contra os próprios instintos. Privar-se de satisfazer a vontade de potência foi o meio que o ser humano encontrou de liberar seus impulsos. Estava criada a consciência e todas as instâncias capazes de vigiá-la, como remorso, culpa, pecado, falta, má consciência:

Essa vontade de atormentar a si mesmo, essa crueldade do homem animal interiorizado, caçado a si mesmo a golpes de pavor, encarcerado no Estado para ser domado, que teve de inventar a má consciência para se prejudicar depois que a saída desse querer fazer mal se encontrou obstruída – esse homem de má consciência se apoderou do pressuposto religioso para levar o martírio que se inflige até a dureza e o rigor mais espantosos. (NIETZSCHE, 1887, p. 88).

O sujeito passou a se violentar e a orgulhar-se disso; quanto menos reagisse aos vitupérios, melhor seria ele. O animal homem, segundo Nietzsche, era impulsionado a não se deixar violentar, tampouco, dominar. Contudo, para que usufrísse dos benefícios da comunidade, criou a necessidade de atormentar-se a si mesmo e desenvolveu sentimentos que negam a própria constituição. Os bons sentimentos que vigoram na sociedade atual não deixam de ser cruéis; a diferença consiste no fato de que a crueldade agora é dirigida contra a própria natureza. Em vez de violentar o causador do dano, o ser social sente-se culpado por pensar numa suposta reação, sente-se mau e dirige a vontade da agressividade contra si mesmo, para punir-se e vigiar-se, esperando que a vingança decorra de uma instância superior (Deus ou o universo).

Outra forma que o ser humano encontrou de conter seus instintos foi sublimando-os, tornando-os estéticos. Pela representação da crueldade, o homem ganhou a permissão social de disfarçar sua natureza sob as vestes da cultura. Os jogos, as lutas, as representações dramáticas, os embates ideológicos, a punição decorrente da quebra dos valores morais, a vigilância social, os cultos e rituais religiosos são exemplos de irracionalidade, característica da qual o ser humano jamais se livrará. Segundo Nietzsche, “quase tudo aquilo que chamamos cultura superior se baseia na espiritualização e no aprofundamento da crueldade [...] essa besta selvagem não foi morta, vive, prospera, somente se ... divinizou” (NIETZSCHE, 1886, p. 150). Portanto, o Estado, a sociedade, a comunidade, a cultura, a fé, a religião e a moral são instâncias que, apesar de terem se formado sob o discurso de conter a violência, utilizam-se dela para continuarem existindo. Nietzsche identifica, nas mencionadas estruturas, a existência da moral dos escravos, que visa à castração dos impulsos do ser humano, não para torná-lo melhor, e sim, deixá-lo mais propenso ao controle social. Se os fortes se envergonharem de sua força, e se sentirem maus por reagirem a algum tipo de violação de sua dignidade, os fracos poderão manter seu poder sem ameaça alguma. O Estado é um exemplo claro desse tipo de tendência, ao congregar uma massa de fracos. Os grupos dominantes sabem que podem praticar qualquer tipo de violação contra esses indivíduos sem serem contra-atacados, ao mesmo tempo em que têm sua anuência para violentar os fortes que tentarem reação, pois, no ideário dos fracos, reprimidos, os fortes, destemidos, são sempre maus e violentos.

Daí o filósofo defender a tese de que as ideias que regem o Ocidente, além de invertidas, são hipócritas; conceitos utilizados para enfraquecer e homogeneizar os indivíduos. Nietzsche descobre nesse ideário a presença da violência e o funcionamento da vontade de poder, escondidos sob os signos da bondade e da não agressão. A crueldade não está excluída desse cenário, porém, em vez de praticada pelos governantes, reside na violentação, por parte dos próprios indivíduos, quando assimilam os valores vigentes, que são, na verdade, fruto do interesse dos grupos dominantes para manter a sociedade coesa. Desse modo, o Estado moderno não é uma instância apta a defender igualmente o interesse de todos os indivíduos que o compõem, mas feita para encobrir o desejo de dominação dos grupos que o controlam. O Estado representa a vontade de alguns grupos, que se mantêm dominantes pelo uso da força, de uma violência quase imperceptível, sustentada pelos próprios indivíduos quando, em prol da estabilidade do corpo social, se privam de seus desejos, como indicam também os estudos de Sigmund Freud.

Freud, um fora-de-lugar

A originalidade de Sigmund Freud consiste não somente em propor respostas a assuntos que Nietzsche havia suscitado como a evidência no cotidiano de neuroses derivadas da impossibilidade de satisfazer os impulsos; o médico austríaco foi além, elaborou um tratamento para esse problema, descreveu os processos com os quais se relaciona e descobriu instâncias que o comandam como o inconsciente e o princípio de prazer. Ao contrário de Nietzsche, buscava respostas empíricas, até porque um dos seus intentos era atender a comunidade médica; visava a um meio de amenizar os problemas entre indivíduo e sociedade. Enquanto o filósofo via a sociedade como um mal, Freud a considerava um mal necessário, ao qual o ser humano estava irremediavelmente ligado e, pois, deveria se pensar nos meios para aplacar o mal-estar causado pela civilização.

A solução que o pai da psicanálise dá para essa equação talvez soe desanimadora àqueles que pensam ser possível a convivência humana dissociada de atitudes violentas. Desde a descoberta do inconsciente e sua relação com as práticas sociais, Freud é categórico em afirmar que o ser humano possui uma carga de energia psíquica que necessita ser direcionada a um objeto, inclusive o próprio Eu, caso a primeira exigência não se satisfaça. Em outros termos, todas as instâncias da vida social são manifestações (reprimidas ou não) do inconsciente e, portanto, violentas. As manifestações conscientes, perceptíveis, que chamamos de racionais, são uma minúscula parte da constituição psíquica do indivíduo, resultado da filtragem (violenta) das moções inconscientes. A maior parte da psique humana só pode ser compreendida através de indícios e evidências que demonstram a existência de ideias latentes no aparelho psíquico, distanciadas da consciência, residindo então na instância que Freud chama de inconsciente.

Firma-se a primeira distinção entre consciente e inconsciente, sendo este uma carga de energia direcionada para o alcance de uma meta dissociada da realidade e alheia às noções de tempo e espaço, visando à obtenção do prazer. A consciência é uma instância consoante às regras sociais, tem a função de barrar impulsos do inconsciente que discordem dos ditames coletivos. Assim, as ideias são recalçadas e seu acesso à consciência, negado. Isso não significa a destruição do impulso que, ao contrário, continua a existir em estado de latência, inconsciente, forçando sua liberação e exigindo maior esforço do aparelho psíquico para mantê-lo na condição original. Se as ideias são consideradas como “cargas investidas ao passo que os afetos e sentimentos são processos de descarga cujas manifestações finais são

percebidas como sensações” (FREUD, 1912, p. 30), infere-se que o recalque produzido pela consciência impediu a concretização da moção inconsciente, obstruindo a passagem da carga de energia, descarregando na consciência, ou seja, na percepção, apenas a sensação ruim da intenção de se praticar algo não permitido. Na verdade, o sentimento decorre da libido reprimida, mas como o aparelho psíquico foi burlado pela ideia substitutiva, não consegue identificar esse fator, então o associa a alguma ideia externa (cavalo, água, cachorro etc.). Assim, toda vez que houver exigência do impulso recalcado ou o fator externo for percebido, o medo é acionado no aparelho psíquico do indivíduo conduzindo-o a “evitações”, renúncias e proibições:

O Eu, então, comporta-se como se o perigo de desencadeamento do medo não se originasse de um impulso pulsional, mas estivesse sendo veiculado pela percepção de algo externo, e, portanto, pode reagir contra esse perigo externo com as tentativas de fuga típicas das evitações fóbicas. (FREUD, 1912, p. 35).

Esse é, pois, um tema também abordado em *Totem e tabu*, trabalho no qual o pensador compara as atitudes dos neuróticos europeus com as de pessoas equilibradas que habitam outros continentes (América, Oceania, Ásia e África) e possuem traços culturais completamente diferentes dos seguidos na Europa. Utilizando-se do vocabulário vigente no século XIX, Freud chama esses povos de selvagens, em postura fortemente criticada nos séculos seguintes, quando seria acusado de eurocêntrico. Porém, ele não poderia agir de outra forma, pois, como nos lembra Edward Said (2004), é fruto de uma educação europeia e não pode ser anacrônico. Dito isso, deve-se entender que os tabus e o sistema totêmico consistem em proibições conscientes à livre satisfação dos desejos para que a vida social se fizesse possível. Ao que tudo indica, todas as práticas interditas foram comuns entre os membros da comunidade em algum período; os problemas concernentes à perenidade do clã eram oriundos desse fato. Por exemplo, a comunidade talvez tenha percebido que as relações sexuais entre parentes próximos geravam descendentes doentes ou o contato com cadáveres contaminava os alimentos e levava à morte; daí o fato negativo ter sido atribuído à ira dos deuses e proibido. No entanto, o desejo de continuar a praticar os atos ora proibidos continuava latente entre os indivíduos do clã, visto não ser “preciso proibir o que ninguém anseia fazer, e é evidente que aquilo que se proíbe da maneira mais expressa deve ser objeto de um anseio” (FREUD, 1912-1913, p. 74).²

² No es preciso prohibir lo que nadie anhela hacer, y es evidente que aquello que se prohíbe de la manera más expresa tiene que ser objeto de un anhelo.

Os meios mais violentos possíveis foram utilizados para evitar a quebra dos tabus ou o desrespeito aos totens, inclusive a pena de morte. Gerações seguintes, herdeiras de valores criados pela geração anterior, embora não soubessem a origem dos hábitos, seguiam-nos rigidamente e temiam burlá-los, inobstante o enorme desejo. Quanto mais vulneráveis ao impulso estivessem os membros da comunidade, mais cuidados deveriam tomar para não o realizar; caso alguém cedesse ao desejo proibido, deveria morrer para que seu exemplo não fosse seguido. A origem do que hoje se chama consciência ou responsabilidade decorre desse fato; a vida em grupo obrigou os seres humanos a cristalizarem proibições em seus aparelhos psíquicos e a desenvolverem uma instância capaz de julgar se os impulsos deveriam ou não ser satisfeitos:

A psicologia das neuroses nos ensinou que se algumas moções de desejo caem sob a repressão sua libido é trocada por uma angústia. Além disso, lembremos que também na consciência de culpa há algo desconhecido {*unbekannt*} e inconsciente, a saber, a motivação da desestimação, a esse desconhecido, não sabido, corresponde o caráter angustioso da consciência de culpa (FREUD, 1912-1913, p. 74).³

Em *Além do princípio de prazer*, Freud amplia essa questão, especulando a existência de uma tendência mais primeva do que o princípio de prazer - a pulsão de morte - um estado de inexistência total de energia psíquica ao qual todo organismo tende a retornar. O autor esclarece que as pulsões eróticas não se contrapõem às pulsões de morte, mas coexistem. Visto que todo desprazer é sentido no aparelho psíquico como aumento de energia psíquica e, por conseguinte leva à excitação, a função do princípio de prazer é descarregar essa energia (princípio de nirvana). Ao fazer isso, restaura o nível baixo de energia que havia no aparelho, conduzindo-o de volta a um estágio de pouca excitação ou de baixa energização psíquica similar ao momento inorgânico, isto é, a morte. Embora o impulso primitivo de todo organismo seja a morte, o princípio de prazer não se priva de, percebendo-os, fugir aos perigos do ambiente que levariam à morte do organismo, porque todo organismo busca seu próprio caminho à meta primitiva, não aceitando interferências externas. Nesse ponto, o princípio de prazer se constitui em auxiliar da pulsão de morte ao evitar o fim do corpo orgânico por vias externas ao mesmo tempo em que o lembra, constantemente, do estágio inorgânico, descarregando a energia psíquica, que é sentida na forma de prazer:

³ *La psicología de las neurosis nos ha enseñado que si unas mociones de deseo caen bajo la represión, su libido es mudada en angustia. Además, recordemos que también en la conciencia de culpa hay algo desconocido (unbekannt) e inconsciente, a saber, la motivación de la desestimación. A eso desconocido, no consabido, corresponde el carácter angustioso de la conciencia de culpa.*

Todas as pulsões têm em comum a mesma natureza e o mesmo caráter de regressão compulsória, que por sua vez está relacionada à função mais primitiva e fundamental de toda substância viva, a saber, o repouso ao retorno do inorgânico, o princípio de Nirvana, a experiência comum atesta que o maior prazer que somos capazes de atingir, ou seja, resultante com a satisfação obtida com o ato sexual está indissociavelmente ligado a uma extinção extremamente intensificada de energia psíquica. (GIACÓIA JÚNIOR, 2008, p. 93-4).

Portanto, deve-se entender que a busca por experiências prazerosas, até que venha a morte, é o princípio que submete a todos os organismos. No caso humano, especificamente quando esses indivíduos se agrupam em sociedade, o princípio de prazer é obstruído pelo princípio de realidade, que limita, anula ou posterga a satisfação do impulso. A existência de muitas pessoas buscando ao mesmo tempo experiências similares de prazer reverbera no desprazer de alguns, que reagem violentamente para evitar as experiências desagradáveis, suscitando a violência da outra parte, que visa à manutenção de seu prazer.

Logo, a função da sociedade é impor limites à satisfação erótica para evitar a violência de sua exteriorização, e assim, garantir a boa convivência dos membros. O ponto delicado dessa equação é o caráter heterogêneo das sociedades; como nem todos os membros desejam renunciar a seus impulsos, utilizam-se da violência para usufruir da satisfação dos desejos, ao mesmo tempo, proíbem outros de fazê-lo. As leis ou as regras sociais geralmente frutificam desse pensamento, os grupos que detêm maior poder dentro de uma coletividade ditam leis que lhes beneficiam e se valem de atos violentos para impô-las.

Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Mal-estar na cultura*, Freud lida com essa questão ao afirmar que, no ser humano, há uma forte inclinação para a agressividade, e a cultura não consegue eliminar seus impulsos instintivos. As instituições culturais, na medida em que tentam reprimir os instintos do ser humano para torná-lo mais sociável, transformam-se inevitavelmente nas principais responsáveis pelos traumas e neuroses que acometem os indivíduos. Ao analisar os meios pelos quais a cultura refreia a violência, o pensador austríaco chega à seguinte conclusão:

A agressão é introjetada, interiorizada; na verdade, mandada de volta a sua origem; portanto, dirigida contra o próprio Eu. Ali ela é assumida por uma parcela do eu que se opõe ao restante na condição de Supereu e que então como 'consciência moral' está pronta para exercer sobre o Eu a mesma agressão severa que este teria gostado de satisfazer à custa de outros indivíduos. (FREUD, 1930, p. 144).

Freud descobre que a civilização apenas muda o foco da agressividade humana, isto é, direciona para o Eu toda a energia destrutiva que o ser humano gostaria de satisfazer no outro;

quanto mais fortes forem os impulsos do Eu, mais repressora será a ação do Supereu; assim é a cultura que cria as noções de “sentimento de culpa”, “consciência moral”, “responsabilidade” e “alma” a fim de barrar os impulsos agressivos do gênero humano. “A cultura domina a perigosa agressividade do indivíduo na medida em que o enfraquece, desarma e vigia através de uma instância no seu interior” (FREUD, 1930, p. 144) chamada Supereu ou consciência.

No entanto, Freud não vê a civilização apenas como um obstáculo que impede o ser humano de chegar à plena felicidade, embora admita que a aculturação do homem lhe reprima uma grande quantidade de impulsos e lhe reduza bastante a possibilidade de satisfação. Na verdade, o pensador considera a cultura como a primeira tentativa de regulamentar a convivência humana e defender os indivíduos de outros que lhes queiram mal, bem como dos perigos externos. Em troca da repressão dos impulsos, as pessoas ganhariam proteção, o que lhes garantiria uma sobrevivência mais confortável:

[...] a convivência humana só se torna possível quando se reúne uma maioria que é mais forte que cada indivíduo e que permanece unida contra cada um deles. Na condição de ‘direito’, o poder dessa comunidade se opõe então ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’. A substituição do poder do indivíduo pelo poder da comunidade é o passo cultural decisivo. (FREUD, 1930, p. 97).

Nem mesmo esse poder coletivo pode preterir a violência; pelo contrário, esta será uma ferramenta indispensável na coesão social e deve ser usada contra aqueles que não se encaixem no modelo de convivência proposto pela coletividade. O corpo social se outorgará o direito de usar a força contra os indivíduos que ameacem a estabilidade do pacto social. Logo, percebe-se que a união entre as pessoas em sociedade não passa de mais uma manifestação de violência. Elas se unem em comunidade por medo das adversidades e da punição que decorre de uma vida marginal. A civilização se forma violentando o interesse dos indivíduos para uni-los num conjunto em que aparentemente não há divergência, e no qual falsamente também não há violência. Para Freud, contudo, essa é uma impressão completamente equivocada:

Não é fácil para os seres humanos renunciarem à satisfação dessa sua tendência agressiva [...] e não é de se menosprezar a vantagem de um círculo cultural mais restrito que oferece ao impulso um escape na hostilização daqueles que se encontram fora dele. É sempre possível ligar um número maior de seres humanos no amor quando restam outros para as manifestações da agressão (FREUD, 1930, p. 128).

Nota-se que toda coletividade é heterogênea no tocante à sua formação, os grupos sociais reunidos (violentamente) para formar a civilização estão em constante conflito e não param de se hostilizar tanto por conta da necessidade de satisfazer seus desejos quanto por

suas lutas pelos espaços de poder. Cada grupo, por conta das interdições ou razões ideológicas, tenderá a satisfazer suas pulsões agressivas ou eróticas nos membros de outros grupos, que reagem a esse fato. A sociedade soa como uma constante de violência; se não fosse a existência do Estado para unificar e regular as ações sociais, os grupos no interior da coletividade viveriam em constantes agressões. Todavia, o Estado, geralmente, não se forma pela anuência de todos os grupos sociais; às vezes, representa a vontade de apenas um ou alguns grupos, que institucionalmente impingem uma violência legal, porém arbitrária contra os grupos sociais excluídos.

Aos que controlam o Estado torna-se lícito todo tipo de satisfação, enquanto os membros dos outros grupos são constantemente reprimidos, em violência que não é vista como tal, mas disfarçada. Os grupos que exercem esse tipo de controle disfarçam a verdadeira função da violência: sustentar os privilégios dos mantenedores do poder em detrimento dos demais. Já integrante do psiquismo humano, a violência toma outras configurações quando a investigamos no cenário social.

Marx e a violência no corpo social

As considerações de Nietzsche e Freud conjecturam o termo violência relacionado a vários ramos das ciências sociais e da literatura. No presente trabalho, deve-se entendê-lo estritamente enquanto evidência de problemas sociais; porque a violência não é só um problema social, e sim, parte constitutiva da natureza humana, exteriorizada toda vez em que a satisfação dos desejos humanos for obstaculizada. Daí os atos de violência se fazerem perceber pela sociedade como um problema social.

Marx adota e emprega o método dialético de Hegel em todas as suas análises, contudo, a fim de que suas formulações não estagnem na metafísica, o pensador toma cuidado de sempre abordar um aspecto concreto da realidade, por exemplo, a luta de classes. O método marxiano não deixa dúvida quanto ao caráter mutável da história e das leis históricas, bem como no tocante ao fato de que não se pode preterir o objeto em qualquer tipo de análise, sob o risco de afastamento da realidade, ou seja, construir sistemas abstratos, alienações. Esse ponto marca a originalidade do pensamento de Marx e diferencia completamente seu método dialético do empregado por Hegel.

O pensamento marxiano distancia-se dos sistemas abstratos e metafísicos, pressupondo a aproximação do ser humano com os dados da realidade que o cerca. O pensador conclama os indivíduos a agirem segundo regras desenvolvidas a partir das (e pelas)

circunstâncias sociais, desestabilizando por esta via a moral ocidental-cristã e os sistemas de valores teleológicos como a metafísica:

As morais ligadas a um decreto ou a um imperativo superior passavam a ser utilizáveis por aqueles que pretendiam ter o direito de promulgar tal decreto, em vista de representar o poder misterioso. Em outros termos, as morais sempre foram ou sempre se transformaram em instrumento de dominação de uma casta ou de uma classe social (LEFEBVRE, 2011, p. 54).

Portanto, Marx propõe uma nova ética, liberta de qualquer tipo de alienação moral e ideológica, que se recusa a aceitar valores e avaliações forjados fora da realidade concreta. A expressão ética do devir seria a criação de imperativos que, em vez de interferirem na vida e no real, se criariam a partir deles, sendo assim, ideias isentas de falsificações ideológicas e idealistas. Para aclarar esse conceito, o pensador traz a noção de infraestrutura e superestrutura: a primeira, entendida como as relações de produção dos bens de consumo, isto é, toda estrutura e técnica necessárias para que se produza determinado bem; a segunda, como as ideias que circulam no meio social. As duas noções não se mostram dicotômicas, pois, antes de se polarizarem ou hierarquizarem, se misturam. Em outros termos, não há ideia sem relações de produção nem o inverso.

Em meio a essa relação é que se dá a formação da consciência; como o ser humano necessita se juntar para transformar a natureza e sobreviver, ele cria relações diversas, seja com a natureza, seja com outros seres humanos. O ser social, isto é, o indivíduo entre indivíduos, faz gerar ideias e, por conseguinte, uma consciência, que é fruto das relações estabelecidas para produzir determinado bem necessário à sobrevivência. Se a consciência é social, pode mudar caso mudem as relações sociais. Esse é o ponto crucial abordado por Marx: o desenvolvimento da sociedade capitalista provocou uma série de mudanças na consciência dos indivíduos, fazendo-os ter uma consciência capitalista benéfica apenas para os detentores dos meios de produção.

Com o desenvolvimento da propriedade privada, os indivíduos perdem o acesso aos meios de produção e sua sobrevivência fica ameaçada. Para subsistir, eles vendem sua força de trabalho aos proprietários, mas não podem produzir apenas o necessário à sua sobrevivência; é preciso trabalhar certo número de horas, a produção desenvolvida nesse tempo adicional (mais-valia) pertence ao empregador, ou seja, o trabalhador é empobrecido, alienado do resultado de seu trabalho e não compreende que a riqueza do capitalista passa por suas mãos. Toda essa estrutura é sustentada por uma inversão de consciência, haja vista que o

primeiro ponto da ideologia capitalista é fracionar as funções, dar a cada indivíduo determinada tarefa, restringir a comunicabilidade, impedir o diálogo entre elementos opostos. Assim, o apertador de parafusos, que ganha só por essa função, fica alienado do sistema produtivo, não sabe desenvolver outras funções para a produção completa do produto que está sendo fabricado.

O método marxiano consiste em juntar os opostos, estabelecer as relações e mostrar que as leis, as organizações sociais, o trabalho, o indivíduo, a máquina, a fábrica, dentre outros, está em constante relação. Nesse momento, o indivíduo, independentemente de sua função, toma consciência de que pertence a uma classe explorada e, ao mesmo tempo, indispensável à produção de bens de consumo. O indivíduo só adquire a liberdade quando se dá conta de que ele, como membro de outra classe, é quem produz a riqueza do rico.

Tomadas de consciência geram reivindicação, contrapõem-se a um estado de coisas se não solidificado, em estado de consolidação. A resposta natural da classe ou de grupos dominantes é a violência, seguida por uma reação; nesse momento, o Estado se transforma no palco de combate em que as classes se digladiam de modo semelhante ao que ocorreu com a sociedade francesa do século XIX, quando do golpe de Estado que deu poderes extremos a Napoleão III. O 18 Brumário é assim entendido como “a volta do Estado à sua forma mais antiga, ao domínio desenvergonhadamente do sabre e da sotaina” (MARX, 1851, p. 11) em que diversos setores sociais se agruparam, tomaram a cena política e se precipitaram violentamente contra todas as aspirações do proletariado que, por sua vez, não deixou de reagir de maneira também violenta.

No entanto, a república burguesa apoiada pela aristocracia financeira, pela burguesia industrial, pela classe média e pelo exército, dentre outros setores, saiu vitoriosa do conflito e impingiu sobre o proletariado sanções que variavam desde a deportação até a morte de seus membros. Pôde, então, a república burguesa ser fundada, sob o princípio da violência extrema de uma classe dirigida contra a outra:

Toda reivindicação ainda que da mais elementar reforma financeira burguesa, do liberalismo mais corriqueiro, do republicanismo mais formal, da democracia mais superficial, é simultaneamente castigada como um atentado à sociedade e estigmatizada como socialismo. E finalmente, os próprios pontífices da ‘religião’ e da ‘ordem’ são derrubados a ponta pés de seus trípodes políticos, arrancados de seus leitos na calada da noite, atirados em carros celulares, lançados em masmorras ou mandados para o exílio (MARX, 1851, p. 22).

O pensador revela, não apenas no texto citado, mas também n' *O capital* (1867), o processo violento por meio do qual uma classe social se sobrepõe à outra e impõe suas vontades. Essa violência extrema, empregada no momento da luta pela conquista do poder, depura-se ao longo dos anos, assumindo formas mais suaves à medida que a classe hegemônica solidifica seu espaço político e econômico. O uso da força, porém, jamais desaparece. Embora sua utilização evidente não seja mais necessária, porque os grupos sociais já foram acomodados, continua atuante na coesão da sociedade. As relações de violência persistem no Estado burguês sob nova roupagem. Não havendo mais necessidade de usar a força bruta, a classe dominante mantém seu lugar e consolida o do outro, através da anuência do Estado e do poder econômico:

Quando trabalhadores são suprimidos por instrumentos de trabalho, ovelhas, cavalos etc., os atos de violência diretamente aplicados constituem prelúdio da revolução industrial. Primeiro, os trabalhadores são expulsos das terras; depois, vêm as ovelhas. O roubo de terras em grande escala, praticado na Inglaterra, cria as condições para a agricultura em grande escala. Em seu começo, essa subversão da agricultura tinha mais o aspecto de uma revolução política (MARX, 1824, p. 492).

Marx identifica a redação ambígua das leis destinadas a inibir a exploração do trabalhador pelo sistema; para cada lei que coíba a exploração, arranjava-se subterfúgio. O aumento ou a diminuição do tempo de trabalho e a introdução da tecnologia no sistema de produção provocaram uma série de demissões. As pessoas não absorvidas pelo mercado engrossavam os exércitos de reserva; a divisão do trabalho alienava o trabalhador e até mesmo o sistema educacional se voltava aos interesses do mercado mediante criações de escolas politécnicas. Assim, o caráter econômico da violência não se desvincula do Estado que, para assegurar os benefícios de classes ou grupos dominantes, agride boa parte do povo, ainda que disfarçadamente.

Violência e literatura de testemunho

Freud, Marx e Nietzsche não podem ser entendidos, a rigor, como pensadores canônicos ou mantenedores do imaginário eurocêntrico, visto que, apesar de falarem a partir do solo europeu e de se referirem às práticas sociais desse continente, as suas obras problematizam a racionalidade ocidental e proporcionaram novos posicionamentos políticos e práticas de leitura em todo o mundo durante o século XX.

Levando em conta a complexidade da questão, não se pode tratar da violência urbana ou de Estado na América Latina sem falar dos atos violentos praticados ou sofridos pelos indivíduos. Tampouco podem ser elididas as diversas violências que o capitalismo desencadeia, seja em forma de condicionamento, resistência ou reação, motivadas pela decepção com a impossibilidade de cumprimento das promessas feitas pelo sistema.

A noção de ideologia como falsa consciência, trazida por Marx, desestabilizou a metafísica ocidental; assim, os valores sociais perdiam seu valor de verdade, passando a existir apenas enquanto ideologia, isto é, uma consciência formada. Posteriormente, Nietzsche acirra o debate ao apresentar a ideia de vontade de potência, vinculando a racionalidade a impulsos instintivos, isto é, a razão servindo aos instintos. Os valores e as práticas sociais ancoram-se na vontade de um grupo social, não em noções objetivas, e a violência configura-se como meio necessário para transformar um valor individual em coletivo. Freud, entre os séculos XIX e XX, completa o círculo de questionamentos à racionalidade ocidental, ao trazer à luz a ideia de inconsciente, demonstrando que as práticas e os valores sociais se pautavam na satisfação ou na negação de impulsos eróticos, regendo-se por uma força desconhecida, da qual a razão era apenas serviçal.

Essas formulações são profícuas para se compreender contextos sociais em que a violência toma proporções absurdas, como nos regimes ditatoriais. Se os valores sociais são ideologias comandadas por impulsos instintivos, a violência torna-se a única forma de se construir uma consciência; em uma ditadura, essa premissa é levada a cabo sem qualquer consideração sobre a dignidade humana; os grupos dominantes, não se constroem em sacrificar dezenas de milhares de vidas para realizar seu intento político-social. Entre os anos de 1966 e 1983, cabendo um pequeno intervalo entre de 1974 a 1976, esse foi o caso da Argentina, convertida em um laboratório para teste de tais formulações.

No vizinho país, como em praticamente todo o território latino-americano durante o mesmo período, o horror produziu diversos textos literários surgidos como tentativa de compreender as razões das arbitrariedades do Estado, expressar a dor e a resistência das vítimas do regime ditatorial, bem como, a arrogância e a prepotência de seus líderes. Os textos literários produzidos a partir desse cenário não se isentam do diálogo com as formulações dos mestres da suspeita, pois a violência neles contemplada toca as noções de ideologia, inconsciente, violência social e vontade de poder. No entanto, se tratando de escritas estritamente literárias, as narrações da violência podem tornar invisíveis questões às

quais as vítimas preferiram dar um tom mais referencial, de maneira que a literatura de testemunho surge na América Latina para preencher essa lacuna. A mescla entre literatura, história e jornalismo, a apreciação do espaço biográfico, a exposição das memórias das vítimas, a narração historiográfica a partir da subjetividade, mas sem menosprezo às fontes e aos testemunhos, a confluência entre autor, narrador e escritor, são alguns traços que fazem do testemunho um objeto necessário à compreensão da violência empregada pelos regimes autoritários latino-americanos e abrem uma caixa de diálogo entre essas obras e as formulações dos mestres da suspeita aqui abordados.

Referências

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer [1920-1922]. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 3v. v. 2. p. 04-198.

FREUD, Sigmund. Alguns conceitos sobre a psicologia do inconsciente [1912]. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud**: escritos sobre a psicologia do inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 3 v. v. 1. p. 79-93.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura** [1930]. Trad. Renato Zwick, revisão técnica e prefácio de Márcio Selligman-Silva; ensaio bibliográfico de Paulo Endo e Edson Souza. Porto Alegre: L & PM, 2010 (Coleção L&PM Pocket, v. 850).

FREUD, Sigmund. Totem y tabu [1912-1913]. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Trad. para el español: Luís López-Ballesteros y Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996. v. 2. Disponível em: <<https://sites.google.com/a/dos-teorias.net/decargas/textos/sigmund-freud/etcheverry/volumen-13/Freud-Vol-13-pp001-164-Totem-y-tabu-1912-1913>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo. **Além do princípio de prazer**: um dualismo incontornável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo. **Nietzsche & Para além de bem e mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **Marxismo**. Trad. William Lagos. Porto Alegre, LP&M, 2001.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. [1867]. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte** [1851]. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich [1886]. **Além do bem e do mal**. 2. ed. São Paulo: Escala, [s/d].

NIETZSCHE, Friedrich [1887]. **Genealogia da moral**. 2. ed. São Paulo: Escala, [s/d].

RICOEUR, Paul. **Da interpretação**: ensaio sobre Freud. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago. 1977.

SAID, Edward. **Freud e os não europeus**. São Paulo: Boitempo, 2004.

NÃO SER OU SER OUTRO: EIS A QUESTÃO?

Gabriel dos Santos Lima*

Resumo: desde a publicação da seminal *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, a historiografia literária latino-americana foi motivo de diversas discussões, as quais puseram em debate o estatuto da literatura enquanto sistema. O presente artigo debruça-se sobre as principais linhas de pensamento que tomaram parte na polêmica continental; a saber: o paradigma da formação representado pelo próprio Candido, a corrente revisionista da antropofagia – cujo principal expoente foi Haroldo de Campos, o modelo transculturatório de Ángel Rama e, por fim, os chamados estudos pós-coloniais. Observando o surgimento de cada uma dessas vertentes em seus respectivos contextos históricos, pretende-se compreender suas razões e identificar seus impasses, a fim de sugerir uma abordagem contemporânea do cânone, objetivamente atenta aos problemas sociais da atualidade.

Palavras-chave: Cânone; Historiografia literária; Formação da literatura brasileira

TO BE ANOTHER OR NOT TO BE: IS THAT THE QUESTION?

Abstract: since the publication of Antonio Candido's seminal *Formation of Brazilian literature*, Latin American literary history has been cause for many discussions, which put in debate the status of literature as a system. This article focuses on the main lines of thought that took part in the continental controversy; namely: the paradigm of formation represented by Candido himself, revisionist trend of cannibalism - whose main exponent was Haroldo de Campos, the transcultural model of Ángel Rama and, finally, the so-called post-colonial studies. Noting the emergence of each of these aspects in their specific historical contexts, the author aims to understand their reasons and identify its impasses in order to suggest a contemporary canon approach, objectively attentive to today's social problems.

Keywords: Canon; Literary history; Formation of Brazilian literature

Introdução

Ao acusar Antonio Candido de sequestrar o barroco na *Formação da literatura brasileira*, Haroldo de Campos sabia fazer mais do que meramente sugerir a adição dos sermões do Padre Antonio Vieira às prateleiras oficiais do cânone nacional. Antes, visava a

* Bacharel em Letras com habilitação em Português e Espanhol pela Universidade de São Paulo (USP) e mestrando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da mesma Universidade.

construção de uma historiografia literária alternativa, conforme francamente expresso já em 1981 no ensaio “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”.

Entretanto, se a polêmica foi exaustivamente estudada no âmbito da teoria, a reflexão acerca de seus desdobramentos contemporâneos se faz não menos necessária, mormente se admitirmos (como propõe o presente artigo) que tanto o ufanismo neomodernista de Haroldo quanto a noção formativa em si já giram em falso há certo tempo em meio à complexidade do cenário atual. Assim, talvez confrontando ambos os esquemas com a realidade social do capitalismo tardio e sua correspondente lógica cultural, percebamos que as questões que se planteiam hoje são outras.

Periferismos anódinos

Começemos *ab ovo*, como não queria Horácio. Lembremos que todo conceito de formação, na obra de Candido, pressupõe um *sistema* constituído a partir de “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”; de um “conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público”; e de um “mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (1964, p. 25). Já aqui começa o quiproquó: ao olhos pós-estruturalistas de alguns, a ideia de um “triângulo ‘autor-obra-público’, constituindo “certa continuidade da tradição” (conforme resumido mais tarde, no prefácio à 2ª edição da *Formação...* p. 16) pareceria demasiado rígida para orientar o entendimento da maravilha artística.

A fórmula, porém, é audaz: ao se guiar pelos mais objetivos dados materiais das sociedades burguesas, compreende o fenômeno superestrutural em seu sentido dialético. Nada mais nacional, levando-se em conta o caráter moderno do conceito de Estado-nação, bem como da própria ideia de literatura. Assim, a reflexão delimita-se pelos “momentos decisivos” (1964) que culturalmente dizem respeito ao movimento do nascente país pelo turbilhão da modernidade.

Os problemas da estrutura, no entanto, são conhecidos: dela estão excluídas o que Candido chamou de “manifestações literárias” (1964, p. 25) – isto é, escritos mais ou menos artísticos anteriores à constituição do *sistema*. Daí o olhar do crítico passar ao largo do barroco: como admitiria João Adolfo Hansen, “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo” (2001, p. 12). Logo, ainda que se possa identificar certos

traços discursivos e estilísticos comuns a Gregório de Mattos e Bocage, absurdo é tentar enquadrar o primeiro no tripé candidiano, visto não se tratar de alguém consciente de seu papel literário, quanto sequer de um escritor em si; mas antes de um pseudônimo a quem já foi de costume atribuir poemas. Completariam o argumento a pouca solidez da população receptora e os métodos disseminatórios pré-Gutenberg de então.

Ocorre que, como afirmou o próprio Candido, há várias maneiras de encarar e de estudar a literatura (1964, p. 16). Se sua pesquisa se interessava pelas formas que acompanharam a formação brasileira em seu sentido moderno – razão pela qual o barroco é obviamente preterido – não foi isso o que entendeu Haroldo. A fim de incriminar o dito “nacionalismo ontológico” de seu antigo orientador, o ideólogo do concretismo, imbuído de característico entusiasmo ufanista, não poupava críticas ao que considerava “argumentos de ordem sociológica” sobre a ausência terceiro-mundista de imprensa e público, utilizados no “constructo matemático” da *Formação* (1981, p. 13). Não o fazia, contudo, sem certa dose de ousadia criativa, em um método que mesclava a teoria engelsiana da relativa autonomia literária à *Grammatique*, de Derrida – esta última necessária à pulverização dos horizontes totalizantes da teleologia, contraditoriamente tão caros ao próprio marxismo europeu. O silogismo eclético, derivado de epistemes quiçá incompatíveis, era concebido para ser irrefutável: pela via materialista, se livrava do idealismo aurático; pela reivindicação da diferença particular (indispensável ao novo pensamento francês), afrontava o presumido positivismo vira-lata da noção formativa então em voga, de fato atenta ao influxo externo.

O objetivo último de tal iconoclastia era a concepção de uma cultura literária nacional pautada pela recusa do paralelo com o centro do capitalismo, o qual necessariamente nos deixava em posição de inferioridade. Daí que, admitido o não-enquadramento da retórica barroca na noção moderna de literatura, seria ela nosso traço característico e irrecusável, não apenas cabível de exaltação como passível de parir um ideal de cânone diverso e autêntico. Não sendo o outro, seríamos nós mesmos: o que era um apontamento pontual acerca da definição de um escopo, revelava-se uma proposta demolidora.

A razão antropofágica julgava-se, ainda, portadora de outra dimensão bem-intencionada: a integração cultural dos povos latino-americanos. Octavio Paz, intelectual mexicano de indubitável erudição, já via no poema barroco “Primero Sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz, “una extraña profecía del tema de Mallarmé: *Un Coup de des jamás n'abolirá le hasard*”. Ou seja: para os novos intelectuais do continente, já éramos a influência

do influenciador, antes mesmo de sermos influenciados. Em meio às evocações a Paz e ao neobarroco de Lezama Lima, o que Haroldo propunha era abstrair a dominação do campo econômico por um novo entendimento das relações culturais, unindo todos os subalternos.

Todavia, a tentativa de dissolver as fronteiras entre periferia e centro já se provara ideológica muito antes, quando a ponte edificada entre atraso e paraíso desmoronara no mesmo Oceano Atlântico que o concretista tentava beber de um só gole. *Not tupi* – ponto final, disse a dinâmica imperialista, para usar o antagonismo oswaldiano jocosamente dito em língua estrangeira (1990, p. 47). A ilusão de um país antropofágico, embalada pela derrocada do fascismo europeu e da ditadura Vargas no Brasil, recebera seu primeiro grande baque já em 1946, quando Oswald de Andrade, resumindo o esgotamento dos esforços dos anos 20 e 30, admitiria: “venceu o sistema Babilônia” (1991, p. 9).

O golpe (civil-militar) de misericórdia viria, entretanto, em 1964. Unindo a bandeira nacional ao genocídio indígena, o totalitarismo tupiniquim exaltaria a floresta tropical com o mesmo afã com que construiria a rodovia transamazônica com mão de obra precária. Como aparato comunicacional de massa, a Rede Globo acompanharia o processo, confirmando a capacidade da indústria cultural de conferir “a tudo um ar de semelhança”, já identificada por Adorno e Horkheimer (1985). Assim, a passos largos, a possibilidade de uma alteridade social brasileira, calcada em uma razão puramente nossa, era esmagada pelas botas dos generais, lustradas pela CIA. Desnecessário lembrar quão análogo foi o processo em todo o continente.

Mas, se a linha evolutiva da antropofagia encontrava um impasse, também vislumbrava com certo assombro seus novos passos. A *Dialética da malandragem* (que dá nome a texto de Candido (2015), não por acaso tido por Haroldo como “desleitura” deliberada, pelo crítico, de sua estrada real topografada na *Formação da literatura brasileira*” (1981, p. 17) – nosso particular e luminoso trânsito entre os polos da ordem e da desordem – adquiria agora dimensão sinistra, ressignificada pelo autoritarismo ditatorial como sinônimo de terror e morte. O malandro Leonardo Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), transformava-se, enfim, em um Major Vidigal tenebroso que desaparecia com seus opositores em porões escuros. O “mundo eventualmente mais aberto” (CANDIDO, 2015, p. 46), ao qual nossa maleabilidade original poderia conceder salvo-conduto, era desmontado na mesma velocidade com que o sonho modernista se convertia em pesadelo. Pois se a brasileira ausência de rigor nas instituições do Estado moderno - nossa cordialidade como aspecto cultural antropofágico, para Oswald (1950, p. 157) - permitia à comadre salvar seu

apadrinhado da prisão no romance de Manuel Antônio de Almeida, já permitia, também, que a mesma prisão torturasse e assassinasse sumariamente seus cativos, acusados de subversão sem nenhum fundamento propriamente jurídico (SCHWARZ, 1987).

Enfim, não se tratava de mero empecilho: a equação fora invertida. Não deglutíamos o homem branco e suas virtudes a partir de nosso próprio estômago autóctone - era o novo colonizador quem nos devorava, preservando na digestão certos aspectos necessários a seu metabolismo neoexpansionista. Certas relíquias do atraso tornavam-se indispensáveis à nossa inevitável inserção cabisbaixa no mercado mundial de *commodities*, de matérias-primas e de força de trabalho - consenso de Washington *dixit*.

Foi nesse fim da utopia que o caráter universal da cultura, propugnado por Marx e Engels já na fase oitocentista do capital, revelou sua verdadeira faceta, não como rede integrada de influências, mas como imposição totalizante do desenvolvimento desigual e combinado. Contra a divisão internacional do labor, nada pôde a apologia do nosso “estado de inocência” (ANDRADE, 1990, p. 44). E contra o arrastamento do país para o vórtice mundial do progresso na forma de modernização conservadora, menos ainda poderia a política da diferença. Daí que, diante do conceito universalizante e azeitadamente assassino de capitalismo, grande parte do arsenal da nova filosofia francesa se prove tão inócua quanto o projeto da primeira geração modernista. Como observaria Roberto Schwarz (1986): “De 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que essas questões perderam a verossimilhança”.

Sendo assim, tão curiosa quanto o fato de Haroldo de Campos levantar tal lebre em 1981, é a constatação de que essa peculiar crítica à formação continua mais ativa do que nunca. Como se assimilando antropofagicamente aspectos da própria antropofagia, atualmente proliferam nas academias do mundo todo os chamados estudos pós-coloniais. É fato: elaborada (intencionalmente ou não) por intelectuais como Aimée Cesáire e Frantz Fanon na década de 1950, tal escola surgiu no contexto extremamente progressista das lutas por independência na África. Dedicadas a destrinchar os traços da dominação presentes nos discursos de colonizadores e colonizados, tais análises trouxeram notáveis contribuições aos estudos da cultura – sendo *Orientalismo* (1978), de Edward Said, um exemplo exuberante. Contudo, certa crítica pós-colonial converte, por vezes, as boas intenções descolonizadoras em um periferismo tão anódino quanto perfeitamente adequado às novas práticas de dominação.

Fredric Jameson, em *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, identificou com precisão o método dessa pretensa gnosiologia textual requeitada, afirmando:

Many arguments can be made for the importance and interest of noncanonical forms of literature such as that of the third world, but one is peculiarly self-defeating because it borrows the weapons of the adversary: the strategy of trying to prove that these texts are as ‘great’ as those of the canon itself. [...] Nothing is to be gained by passing over in silence the radical difference of non-canonical texts. The third-world novel will not offer the satisfactions of Proust or Joyce; what is more damaging than that, perhaps, is its tendency to remind us of outmoded stages of our own first-world cultural development and to cause us to conclude that ‘they are still writing novels like Dreiser or Sherwood Anderson’. (1986, p. 65).

Em última instância, a intenção de Jameson por trás desta formulação consiste em reafirmar o que já é óbvio para o materialismo – isto é: que somente os romances modernos, surgidos em meio à consolidação da civilização burguesa, são capazes de oferecer determinadas satisfações estéticas socialmente requeridas (ou impostas) por esses mesmos sistemas sociais. Uma obra oriunda de sociedade diversa - como as sociedades latino-americanas que ou conviviam com, ou ainda não haviam superado totalmente (para não dizer que posteriormente sintetizariam em seus processos modernizadores) certas práticas de sistemas pré-capitalistas - compreende uma sociedade diversa. Não há do que se envergonhar: um texto escrito em um solo social onde o ideário liberal, em função dos mesmos motivos, não se ajusta plenamente, não pode narrar sem produzir certas fissuras estéticas – marcas literárias dessas “ideias fora do lugar”, para usar a famosa expressão de Roberto Schwarz (2012, p. 9). E foi precisamente na exploração desses traços que se produziram algumas das mais notáveis contribuições à história da crítica brasileira, desde o texto de Antonio Candido sobre *O cortiço* (1890), até a obra do próprio Schwarz sobre Machado de Assis.

Por essa razão, o pós-colonialismo se constitui em armadilha tentadora: por um lado, oferece remédio paliativo ao ego nacionalista do colonizado, de modo a considerar a cultura desse superior ao cânone dos países centrais; por outro lado, pode ocultar, sob o véu da política identitária, a real violência imperialista e de classe que se exerce em nações atualmente já submetidas aos investidores estrangeiros, à economia de exportação e à ditadura da finança. As questões urgentes são, assim, substituídas por uma retórica vazia e pretensamente inclusiva de certos sujeitos em um sistema desigual e exploratório; uma tentativa à la Gilberto Freyre de equilibrar os antagonismos (1980), resolvendo no campo da cultura determinados conflitos de classe irreconciliáveis.

Foi tendo isso em vista que Schwarz afirmou, em compêndio sobre o cânone organizado por Ana Pizarro:

Yo creo que el problema reside en afirmar que somos lo que no somos, lo que no somos socialmente. Desde ese punto de vista ésa es la historia de un continente que no es el nuestro; en ese sentido, nuestra colaboración y contribución a un continente que no es el nuestro, tampoco va a ser grande. Es peligroso fabricar un continente latinoamericano del cual no formamos orgánicamente parte, corremos el peligro de fabricar algo sumamente esquemático y, en alguna medida, vacío. Es evidente que por convicción democrática, genérica, todos somos de la opinión que todas las culturas tienen igual peso, derechos, etc.; ahora debemos observar — es cruel, pero es así — que el futuro previsible de esa dinámica obliga a esa jerarquización. Mi visión del problema es que la objetividad, por ejemplo, del capitalismo o de la centralización socialista, destrozan gran parte de esas culturas. La convicción democrática no basta para abrir el mismo futuro, para todas esas culturas. Yo creo que hay un elemento de ilusión en el democratismo indiferenciado, y creo que es peligroso llevar adelante una empresa historiográfica a partir de una noción así. (1987, p. 116).

O perigo é real: no embate irreconciliável entre culturas já “residuais” e uma cultura “efetiva e dominante” – na nomenclatura de Raymond Williams (2001, p. 55-56) – as primeiras, pela dinâmica impositiva da segunda, encontram poucas chances de resistência se renunciam à compreensão da desigualdade estrutural, trocando-a pelo discurso demagógico. Por isso, se o prognóstico de Schwarz parecia desanimador à época, atualmente já se mostra mais do que certo. Concluímos que o pluralismo retornado do pós-moderno (1987), ao centrar-se, com verniz populista, nas diferenças e fragmentações, não faz senão esconder o verdadeiro caráter daquilo que Robert Kurz definiu como “totalitarismo econômico” do capital (1999).

Daí a reflexão: afinal, subtraída a cultura estrangeira introjetada a ferro e fogo, o que nos resta de propriamente moderno? Feita essa operação, como compreender o sangrento ingresso do novo mundo na era do trabalho livre assalariado? Se se pode encontrar diversas razões para estudar o Popol Vuh ou as cartas de José de Anchieta nas escolas, tomar tais textos como ponto de partida para uma historiografia literária nova, avessa à ideia de cópia, de fato nos oferece mais possibilidades de pensar o presente?

Impasses reais da formação

Se a crítica de Haroldo de Campos fez água ante aos fatos, é inegável que a obra de Antonio Candido tenha trilhado caminho diverso, somando-se à *Formação Econômica do*

Brasil (1958) de Celso Furtado e à *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) de Caio Prado no rol de grandes contribuições à interpretação da realidade nacional - naturalmente não apenas em função do léxico.

Todo esse arcabouço, ao contrário da razão antropofágica, tinha plena consciência da discrepância entre centro e periferia. Tomava-se, então, a literatura como ferramenta indispensável à compreensão da vida local: o que, na arena da cultura *strictu sensu*, era válido para o sistema literário, valia também para a esfera da produção e circulação. Não por outro motivo, Candido concentra-se nas já mencionadas fraturas estéticas derivadas da importação formal: nelas se revelariam os resíduos de nossa constituição atrofiada, de nossa dissemelhança em relação ao molde. Molde externo, diga-se. Afinal, a consciência da defasagem necessariamente voltava os olhos para o capitalismo desenvolvido, visando a criação de lastro social propriamente integrador em sentido econômico.

Tudo isso, com efeito, adquiria certa dimensão real no contexto do nacional-desenvolvimentismo pré-ditadura. Não por outra razão, o sentido afirmativo dessa linha de pensamento alcançaria seu ápice nos anos primeiros da década de 1960, impulsionado por um acirramento na luta de classes e por uma grande efervescência no âmbito das artes. Com esse pano de fundo, o ideal formativo exultava-se em meio ao apanágio do progresso que começava, de fato, a ganhar feições de esquerda. Ideologicamente não longe, e entusiasmado com a revolução guerrilheira, o cubano Roberto Fernández Retamar já sugeria uma “nueva teoría de la literatura hispano-americana” (1975), destinada a dar novos contornos ao atlas mundial da cultura. No entanto, também aqui havia uma pedra no meio do caminho: a ditadura militar, que conduziria à direção oposta os nobres ideais do desenvolvimento inclusivo.

Finalmente, em 1972, nos cadernos do CEBRAP, Francisco de Oliveira questionaria o então pensamento CEPALino e sua “teoria do crescimento do bolo” (2013, p. 29) para posterior divisão. Era a *Crítica à razão dualista*: pensar exclusivamente em termos de “moderno” e “atrasado” (OLIVEIRA, 2013, p. 32) apontaria nossa bússola para outro continente, ocultando o real dilema social e de classe posto em nosso próprio quintal. Em verdade, o alarmante grau de concentração de renda da economia brasileira no período pós-64 já se tornava “problema crítico para sua ulterior expansão” (OLIVEIRA, 2013, p. 107). Por esse caminho, a entropia seria inevitável, posto que fruto da própria acumulação de capital – o ponto nevrálgico do sistema.

Contudo, inesperadamente, dois anos depois - em 1974 – a crítica literária latino-americana seria sacudida pela proposta transculturatória de Ángel Rama: um cânone para todo o continente, preservando a noção de sistema literário e contrapondo-se tanto ao regionalismo xenófobo quanto ao eurocentrismo aculturador. Na esteira do *boom* dos anos de 1960, o teórico identificava novos narradores em autores como Juan Rulfo e Gabriel García Márquez, capazes de sintetizar dialeticamente as técnicas de vanguarda (naturalmente estrangeiras) com nossas peculiaridades linguísticas. Na obra desses escritores, diria Rama, ganhariam acento “a atenção pelas formas sintáticas particulares e inclusive pelas modulações suprasegmentais, que antes eram exclusividade da fala dos personagens narrativos e se opunha, dentro do próprio texto, à língua do escritor, invadindo a tonalidade textual e a submergindo em uma mesma tonalidade” (2001, p. 220). O narrador de Coelho Neto estava morto: como o escravo Caliban na obra de Shakespeare, havíamos aprendido o idioma do dominador para insultá-lo, criando uma nova língua que sintetizava senhor e servo.

Fazendo eco, Antonio Candido escreveria *Literatura e subdesenvolvimento* (1970) para afirmar que “o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca” (2001, p. 187). Atentos a nossas questões, poderíamos devolver a influência. Mas, se o modelo lograva se opor simultaneamente ao macaqueamento e ao localismo obsoleto, nem por isso resolvia o problema. Seu esquema, derivado da antropologia (fortemente inspirado na obra do cubano Fernando Ortíz) e aplicado à linguística, abria brechas inseguras. Daí que o crítico peruano Antonio Cornejo Polar, de maneira oportuna, tenha afirmado em 1997 (p. 341-342):

pese a mi irrestricto respeto por Ángel Rama – la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje. Después de todo el símbolo del ‘ajiaco’ de Fernando Ortiz que reasume Rama bien puede ser el emblema mayor de la falaz armonía en la que habría concluido un proceso multiple de mixturación. Aclaro que en modo alguno desconozco las obvias o subterráneas relaciones que se dan entre los diversos estratos socio-culturales de América Latina; lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios espacibles y amenos (y por cierto hechizos), de nuestra América.

Não se trata, portanto, de condenar Candido e Rama, sequer a muito fecunda ideia de transculturação. Antes, basta perceber que o momento histórico mudou. Aniquiladas as possibilidades progressistas de desenvolvimento igualitário, talvez restassem (em literatura) duas alternativas aos teóricos da formação: uma reorientação radical ou uma continuidade ideológica do otimismo progressista em um país asquerosamente... formado. Recusado o

primeiro caminho, sobrou para muitos o segundo. Em sentido análogo, não surpreendem os limites do modelo transculturatório: bem entendido, pode ele revelar gritantes sequelas sociais; mal tomado, pode abafá-las em um sistema hermenêutico formalista. Daí que Alejo Carpentier tenha, certa feita, sido interpelado por um estudante que acusava: “Usted a veces habla de lo real maravilloso americano cuando en realidad debía hablar de lo real horroroso americano.” (1984, p. 38).

Ademais, de lá para cá, o fosso de desigualdade que nos separava do capitalismo desenvolvido já se expande em moto perpétuo. Em texto recente (de conclusões questionáveis, diga-se), Marcos Nobre teve o mérito de apontar como o projeto formativo “dependia de um padrão tecnológico de produção relativamente estável nos países centrais e do poderio de um Estado indutor de desenvolvimento, dois pilares minados pela revolução da microeletrônica e pela crise de crédito de fins da década de 70, respectivamente” (2012, p. 2). Ou seja: no que tange às inovações tecnológicas, nosso bolo cresce em progressão aritmética em comparação à escalada já geométrica do fermento central. Quando alcançamos certo estágio, já fomos ultrapassados, não adiantando recorrer ao Estado já totalmente à mercê do capital financeiro. Mas se o quadro parece aterrador, identificá-lo talvez nos permita realizar a tão necessária ruptura com paradigmas a essa altura estéreis. Quiçá, assim, possamos compreender a nós mesmos como híbridos - na fraseologia de Cornejo Polar, como o produto de relações culturais heterogêneas, porém desarmonicamente constitutivas de comunidades cindidas e violentas. Aqui, antropologia e sociologia se abraçam, pois não são também heterogêneos os interesses de classe que nosso sistema social se mostra estruturalmente incapaz de conciliar?

Questões atuais

Recentemente, a *intelligentsia* brasileira vem atentando para o problema. Em texto de 2014, Edu Otsuka afirmou:

A reviravolta histórica descolou o sentido da experiência anterior, e a tradição crítica apoiada na expectativa de integração perdeu sua força explicativa, empenhada que sempre esteve em tornar o país viável, e não em investigar o curso do capitalismo mundial em vista de uma ruptura antissistêmica. Ao mesmo tempo, parte da ex-esquerda e de seu ideário se inseriu no processo vencedor, colaborando ativamente para sua consolidação, enquanto a sociedade derrotada passou a ser compelida ao

ajustamento. Junto com o desaparecimento do horizonte superador, no entanto, desfizeram-se também as últimas ilusões de construção nacional futura, o que solicita uma renovação do ponto de vista crítico para enfrentar a atualidade. (2014, p. 2).

Constituído, portanto, como um “monstrengo social” (2013, p. 2) híbrido, no qual a acumulação sem precedentes convive com a favelização e a desagregação humana de larga escala, nossas questões já se mostram outras. O que tem a literatura a ver com isso? A resposta é: tudo. Parafrazeando Pedro Henríquez Ureña, tudo que se sente na América é interesse da história literária (1978, p. 46).

Foram os romances que, na obra de Candido, forneceram um poderoso instrumento de reflexão crítica acerca da vida nacional. E se é fato que a perspectiva candidiana primeira foi enrascada pela História, cabe à atual crítica encarar a sinuca, tendo em vista a retomada da voltagem de outrora. Aqui, talvez encontremos confluências antes inimagináveis. Pois, se o paradigma da formação se privou de sua dimensão negativa mirando no progresso, a recusa antropofágica em admitir a dependência tampouco se mostrou profícua. Ora, talvez partindo da constatação das diferenças transnacionais em tempos globalizados, possamos encontrar na negação política destas uma dimensão senão capaz de solucionar o problema, ao menos passível de fornecer a teoria de uma práxis vindoura no terreno da luta social.

Pequena digressão, a título de exemplo: a já mencionada importância da reflexão literária no início do século XX levou Mariátegui a incluir, em seus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), um capítulo inteiro dedicado ao processo da literatura. Para o peruano, seria o Inca Garcilaso de la Vega o inaugurador do período colonial em seu país – período este em que a influência ideológica, discursiva e estética vinha exclusivamente da península ibérica. Segue-se o período cosmopolita, de influxos europeus modernos, cuja semelhança com o período de formação na obra de Antonio Candido não é pouca, apesar de considerar Mariano Melgar o “primer expresador de categoría” do sentimento indígena (MARIÁTEGUI, 2007, p. 266). Por fim, temos o período modernista, que encontra no poeta César Vallejo seu principal porta-voz. Nesse último, Mariátegui redescobre o sentimento autóctone em nova chave, dentro da conhecida fórmula vanguardismo importado + elementos periféricos. O correlato social do esquema seria a síntese dialética da propriedade comunal incaica (tão autóctone quanto os *yaravíes* de Melgar) com as conquistas civilizatórias da burguesia, exequível em sentido anticapitalista. O interesse pela cultura originária gerou, assim, um raio de ação que não se restringia à arapuca institucional do desenvolvimentismo.

Talvez não seja mera coincidência Mariátegui e Cornejo Polar terem feito seus apontamentos partindo da experiência peruana – cuja marca da hibridez encontra poucos pares no continente americano. Mas a ausência de tal reflexão, no Brasil, talvez se deva menos à falta de heterogeneidade social do que à inflexibilidade do cânone. Quando Schwarz, aqui citado, postulou a tendência ao desaparecimento das culturas pré-modernas, foi prontamente interpelado por Candido, que objetou:

Usted tiene razón, Roberto, pero estoy pensando en un tipo de trabajo que, precisamente, ya existe. [...]. Los trabajos de Marlise Meyer, los estudios de literatura de cordel, de literatura folletinesca en Brasil, por ejemplo, tratan de incorporar producciones populares a la literatura oficial. Ya hay material, entonces no es propiamente, como dice usted, una especie de fariseísmo crítico. Está dentro de nuestros orígenes, de nuestra formación universitaria: hay estudios de ese tipo de literatura, pero nosotros los consideramos fuera de los grandes proyectos. Una historia de la literatura brasileña hecha ahora - la de Bosí, por ejemplo, que es la mejor historia que hay - no incluye a la literatura de cordel, no incluye a la literatura folletinesca [...]¹.

O que se postula aqui é que, se estamos falando de literatura brasileira – e não apenas dos momentos decisivos da formação -, não podemos preterir manifestações literárias como o folhetim *Saint-clair das Ilhas* (1835) (sucesso de público no Rio de Janeiro do século XIX) sob o risco de não compreendermos certos traços de cordialidade incorporados nos projetos modernos de país e, quiçá, ainda vigentes em sentido diverso.

No outro lado (mais presente) da moeda, tampouco isso significa virar as costas para o que está na ordem do dia – isto é: a discrepância de renda, abissal e crescente; a precariedade das relações de trabalho; o extermínio rotineiro de populações marginalizadas; a militarização da vida cotidiana; o caráter contraditório do desenvolvimento periférico; a fragmentação da pós-modernidade; em suma: o estado de exceção como nossa regra, no axioma benjaminiano (1994, p. 226). Dessa disputa canônica, que deve ser o sentido último da crítica literária contemporânea, já se ocupa(ra)m estudos sobre Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Chico Buarque (romances), Paulo Lins, José Luiz Passos e Bernardo Kucinski; para citar alguns poucos normalmente ausentes das salas de aula e listas obrigatórias de vestibulares. Isso para não falar em mulheres como Carolina de Jesus e Helena Morley (a última, oportunamente incluída este ano na lista de obras obrigatórias da FUVEST), cuja exclusão por parte da historiografia oficial não deixa de revelar o caráter patriarcal dessa última.

¹ A citação, novamente, consta em volume organizado por Ana Pizarro (1987, p. 116) e publicado em espanhol. Daí a referência no idioma de publicação.

Cada um desses casos, no entanto, pede maiores considerações que fogem ao tema do presente artigo. Por hora, basta a seguinte conclusão: classificados pelos índices mundiais como emergentes, vivemos em estado de emergência. Nesse sentido, se o século passado manteve parte significativa da intelectualidade brasileira presa no que Paulo Emílio definiu como “a dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro” (1980, p. 88), no novo milênio, urge sermos nós mesmos em uma dimensão objetivamente emancipatória. Para tanto, a literatura e a reflexão sobre ela podem e devem, como sempre, operar em nosso auxílio. Pois se, em meio ao caos político-econômico atual não sabemos ao certo para onde ir, podemos ao menos saber quais caminhos não trilhar.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Colóquio Letras**. Número 62. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

_____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2011.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

CARPENTIER, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. In: ECHEVARRÍA, Roberto González (Org.). **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana – Coloquio de Yale**. Caracas: Monte Avila, 1984.

EAGLETON, Terry. Awakening from modernity. **Times Literary Supplement**, 20 de fev. 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa:** revista de Literatura Brasileira, São Paulo, FFLCH-USP, n. 2, p. 10-66, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/116560/114160>>. Acesso em: mar. 2016.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social text.** Número: 15. North Carolina: Duke University, 1986.

KURZ, Robert. Totalitarismo econômico. **Folha de São Paulo**, 22 de ago. 1999 [Caderno: Mais].

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.** Lima: Biblioteca Amauta, 2007.

NOBRE, Marcos. Depois da formação. **Revista Piauí**, n. 74, 2012 [Caderno: Tribuna livre da luta de classes].

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista – O ornitorrinco.** São Paulo: Boitempo, 2013.

OTSUKA, Edu. Crise ou ajustamento? **Revista Cult**, n. 182, 2014.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.** Barcelona: Seix Barral, 1982.

PIZARRO, Ana (Org.). **Hacia una historia de la literatura latino-americana.** Cidade do México: El Colégio de México, 1987.

POLAR, Antonio Cornejo. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. **Revista Iberoamericana**, n. 180, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1997.

PROCESSOS DE (DES)LEGITIMAÇÃO DO CÂNONE: O NEGRO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Lizandro Carlos Calegari*

Fábio Martins Moreira**

Resumo: o propósito deste trabalho consiste em refletir sobre os processos de legitimação e de deslegitimação de obras literárias do cânone brasileiro, atentando, principalmente, para a questão da representação do personagem negro. Assim, em um primeiro momento, realiza-se estudo sobre as bases de formação e de sustentação do cânone literário e, em seguida, projeta-se um olhar sobre o negro, em particular, em algumas obras publicadas a partir do romantismo (1836). Desde o momento em que a literatura brasileira volta o seu olhar sobre a cor local, observou-se que o negro foi representado de forma preconceituosa, o que justificou a sua exclusão ou o seu pouco valor em obras consideradas canônicas. Para o embasamento desta proposta, levaram-se em conta abordagens de autores como Harold Bloom, Leyla Perrone-Moisés e Roberto Reis, entre outros.

Palavras-chave: Cânone. Literatura Brasileira. Exclusão. Negro.

(DE)LEGITIMATION OF THE CANON PROCESS: THE BLACK PEOPLE IN THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE

Abstract: this paper aims at reflecting upon the processes of legitimation and delegitimation of literary works from the Brazilian canon, paying attention particularly to the representation of black characters. Thus, at first, we approach the basis of formation and foundation of the literary canon, and, then, we analyze the representation of black people in some works published after the consolidation of the Brazilian romanticism (1836). From that period on, it can be observed that there is prejudice against the black, which justifies both their exclusion and their little importance in works considered canonical. Harold Bloom, Leyla Perrone-Moisés, and Roberto Reis are the main authors who underscore the present research.

Keywords: Canon. Brazilian Literature. Exclusion. Blacks.

A formação do cânone literário: legitimação e desautorização

O estudo científico de determinadas obras requer, muitas vezes, que se faça um questionamento a respeito dos critérios que as legitimaram como parte da história literária.

* Doutor em Letras. Professor de Língua e Literatura na UFSM (RS).

** Mestre em Letras. Professor de Língua e Literatura na rede pública e privada em Chapecó (SC).

Assim, os elementos que conferem autenticidade àqueles textos que formam o cânone literário passam a ser alvo de análise e norteadores de padrões estéticos, algo que se associa ao que se costuma chamar de “boa literatura”. Como pressuposto dessa análise, a definição de “cânone” torna-se imprescindível.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 61), a palavra “cânone” veio do grego “kánon”, através do latim “canon”, significando “regra” ou “vara de medir”, e foi utilizada primeiramente no âmbito religioso em relação ao padrão de conduta moralmente “correta” assumida pelos primeiros cristãos. No século IV, aparece um emprego diferente para o vocábulo, mas afim à aplicação posterior na literatura, a qual coloca a palavra “cânone” como um conjunto de textos percebidos como autênticos e inspirados por Deus, segundo o julgamento dos líderes religiosos. A partir da eleição desses textos, montou-se a Bíblia nos moldes conhecidos até hoje, tendo como base o que se chamaria de cânone bíblico ou de textos canônicos.

O mesmo critério utilizado para incluir textos no cânone bíblico acabou por excluir outros, vistos como apócrifos, ou seja, não dotados de autenticidade e inspiração divina. Por mais escusos que fossem os critérios de escolha – como, por exemplo, o simples fato de um texto ser citado por outro canonizado, o que já era suficiente para incluí-lo também –, eles representavam uma norma associada ao elitizado, ao “correto” e, principalmente, ao sagrado. No mesmo sentido, a denominação “cânone” foi utilizada para representar o conjunto de seres humanos considerados santos pela Igreja Católica e, em razão disso, canonizados.

Com base na essência de suas origens, a palavra “cânone” passou a significar o conjunto de elementos elitizados ou mesmo uma lista de merecedores de destaque e, conseqüentemente, apartados do “comum” por meio de qualidades que o conferissem distinção. Intrínseca na definição, percebe-se a legitimação de elementos canonizados mediante a exclusão de agentes considerados inferiores, rejeitados ou não aptos. Assim, o processo de definição e legitimação do cânone implica a existência de relações de poder, visto que quem faz as escolhas tem autoridade para isso e logicamente atende aos seus interesses ou aos do grupo que representa.

O uso da palavra “cânone” foi importado do contexto religioso para a literatura, tendo em seu uso a mesma base de significação original do vocábulo. Com isso, o cânone literário passa a ser compreendido como o conjunto de obras valorosas que representam o que de “melhor” já foi produzido em literatura. São as “obras-primas” ou “clássicas” dotadas em sua essência de valores e grandezas universais, que, por meio da perenidade que representam, são

dignas de admiração, respeito e preservação para as gerações vindouras. Os livros e autores legitimados pelo cânone têm um lugar de destaque no meio literário, servindo de referência para estudos e pesquisas.

Quando um estudioso se vale do cânone para selecionar obras que nortearão suas opções de leitura, esse mesmo cânone desempenha sua função indicativa ao trazer à tona autores relevantes com textos amplamente reconhecidos como uma espécie de guia na formação do leitor. Segundo Harold Bloom (2001), em *O cânone ocidental*, a importância maior do cânone literário está ligada à limitação temporal da vida humana e à impossibilidade de uma completa leitura do que já foi escrito: “quem ler tem de escolher, pois não há literalmente tempo suficiente para ler tudo...” (p. 23). A efemeridade a que o humano está sujeito exige um dinamismo na escolha de leituras, selecionando aquilo que é julgado como relevante através das indicações feitas pelo cânone literário.

A propósito, uma análise dos currículos escolares permite vislumbrar os caminhos percorridos pelo cânone e a dimensão de seus escolhidos. Como instituição, a escola ensina a ler e a escrever e, ao mesmo tempo, oferece “sugestão” daquilo que deve ser lido nos padrões indicados pelo cânone. Os livros didáticos têm em sua constituição a relação dos autores canonizados, os quais, de modo dogmático, são repassados aos educandos, que garantem a sua manutenção e continuidade.

Diante da importância que representa, o cânone literário torna-se alvo de muitos estudos e questionamentos, em particular no que diz respeito aos critérios de seleção, legitimação e exclusão. Com base nas definições apresentadas a partir das origens da palavra “cânone”, a relação de poder está totalmente ligada à escolha de autores que fazem parte dos seletos da literatura, o que interroga a suposta ideia de imparcialidade do processo diante da autoridade que atende a seus próprios interesses.

Segundo Roberto Reis (1992), questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, “colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (p. 68). Dentro de um sistema de articulação de interesses produzidos por aqueles que detêm poder social, intelectual e financeiro, a eleição das obras clássicas representa igualmente a exclusão de uma grande gama de textos, por meio de mecanismos e razões que extrapolam o âmbito literário e suas questões estéticas. Neste sentido, a noção de “sugestão” atribuída à função do cânone distancia-se quanto mais se aproxima de uma “imposição” manipulada por indivíduos detentores de poder. Conforme Reis,

verificamos que o *corpus* canônico da literatura (e, via de regra, não se usa o adjetivo “ocidental”, embora os autores sejam oriundos do Ocidente) está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supracomissão de cúpulas e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou de classe) que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras. (1992, p. 71).

Averbado em seu poder, o cânone trilhou alguns caminhos facilmente percebidos pela trajetória assumida na dominação do mundo eurocêntrico, a começar pela própria denominação “cânone ocidental”, que permite em sua formação etimológica a exclusão do “oriental”, do “africano”, do “indígena” ou de qualquer outro grupo que não compartilhe da cultura e posição social do ocidente. Por questões geográficas de poder, o cânone compactua com a classe dominante de modo que o padrão literário ocidental passa a ser visto como modelo de “boa literatura”, com estética “elitizada” e “correta”, em detrimento a qualquer grupo originário de outras partes do planeta.

Além disso, a função literária extrapola a questão estética e assume o papel de veículo propagador de uma determinada e específica cultura: a ocidental. Nesses padrões, o perfil predominante na literatura canônica está ligado ao patriarcalismo, ao arianismo, ao heterossexualismo e ao cristianismo. A percepção de “boa literatura” está ligada à “boa cultura”, desprezando o diferente. Com isso, conforme postula Reis, o cânone “está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação” (1992, p. 71). Os critérios literários que norteiam os estudos das obras canônicas se confundem, ou, no pior dos casos, são substituídos por questões ideológicas complacentes com o pensamento dominante. Conforme o autor,

[a] escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram via de regra de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação. Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (REIS, 1992, p. 69).

O pluralismo de “culturas” propagado pela literatura fica engessado no singular, de modo que o grupo dominante dita o ritmo e os assuntos que sua concepção tendenciosa percebe como apropriados. Nesse sentido, o cânone deixa de ser exclusivamente literário para assumir uma conotação política, na qual a eleição segue um processo simples: “[...] se um autor serve às necessidades do sistema, ele é escolhido; senão, não” (FRANCO, 2008, p. 6). É preciso compreender que a classe dominante, no uso de seus poderes, faz da literatura um reflexo de seus valores, encontrando no cânone um aporte à manutenção e à propagação de suas ideologias, organizadas e repassadas aos seus membros a partir do meio escolar, estendendo-se até mesmo como imposição em outras culturas.

Como visto, as características ideológicas são o ponto de partida para qualquer obra aspirante à canonização. Superada essa barreira e não se levando em conta favoritismos da crítica a determinado autor por quaisquer que sejam as razões, resta em última instância aquilo que deveria ser o pressuposto de tudo: a qualidade literária da obra. O fato de um livro acatar ao interesse ideológico da classe dominante não garante ingresso no cânone. Ela deve atender a quesitos de qualidade, originalidade, valores ligados à atemporalidade e, ainda segundo Bloom, à estranheza representada nas múltiplas possibilidades de análise: “[um] dos sinais de originalidade que pode conquistar *status* canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para idiosincrasias.” (BLOOM, 2001, p. 14).

De um modo um tanto taxativo, Bloom chegou a catalogar o cânone, limitando-o a vinte e seis nomes, os quais vão de William Shakespeare a Virgínia Woolf¹. Posteriormente, a lista foi alargada para cem nomes escolhidos de modo mais democrático e globalizado (incluindo, no caso brasileiro, Machado de Assis). Segundo o autor, a qualidade dos presentes em sua lista ultrapassa a questão temporal, sendo eternizados para gerações futuras. A obra “só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante.” (BLOOM, 2001, p. 36).

¹ Em ordem cronológica, os vinte e seis nomes presentes na lista de Bloom são: William Shakespeare, Dante Alighieri, Samuel Johnson, Johann Wolfgang Goethe, William Wordsworth, Miguel de Cervantes, Geoffrey Chaucer, James Joyce, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, Thomas Eliot, Leon Tolstoi, Johan Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, Virgínia Woolf, Franz Kafka, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa e Samuel Beckett.

Entretanto, as definições do estético que envolvem a qualidade canônica são inevitavelmente vagas e imprecisas. Os critérios aplicados pela crítica literária não são imutáveis e não permitem um manual daquilo que poderia ser visto como padrão a ser procurado durante a avaliação de determinada obra. Qualquer tentativa de catalogação desses critérios, além de exaustiva, pode-se revelar obsoleta, diante das constantes mudanças a que as teorias estão sujeitas.

A qualidade dos escolhidos por Bloom é inegável, e os autores eleitos estão dentro do padrão “sugerido” pelo cânone ocidental. Porém, o que se questiona não é tão somente o motivo de algumas obras fazerem parte do cânone (o longo tempo de sua canonização mediante as análises de repetidas gerações de estudiosos certamente já teria descartado obras carentes de valor); o questionamento recai no porquê da exclusão de tantas outras, que, mesmo atendendo aos padrões estéticos de qualidade e originalidade, não foram eleitas. Como afirma Flávio Kothe (1997, P. 107-108), “[o] problema não é apenas a vigência do cânone, mas a imposição da interpretação canonizante como a única válida, a única ciência a que dá espaço e significação, na escola, na mídia, nas editoras”.

Nenhum defensor do cânone admitiria que temas ideológicos se sobrepusessem às características estéticas. Isso seria negar o objeto de estudo em uma total repulsa da teoria literária como ciência séria. Mesmo assim, não há como refutar o fato de o cânone tradicional se revelar uma forma de propagação de modelos estabelecidos pela sociedade ocidental. Nesse ínterim, o foco do questionamento do cânone retoma uma conotação ideológica, em que o modelo ocidental deve ser desmistificado para o “diferente” também ter espaço.

As discussões que permeiam o cânone são maiores do que as possibilidades de abordagem deste trabalho sobre a temática. Por isso, é necessária uma delimitação dentro da proposta de pesquisa aqui encenada. O tema realmente é polêmico e causa alvoroço na crítica tradicional o simples fato de se cogitar uma revisão de obras e autores. Alguns críticos são pragmáticos e consideram heresia questionar o cânone e seus atributos. Como defesa, os mais conservadores utilizam o argumento de que a ideologia não deve ultrapassar os limites do estético, e com isso refutam qualquer levantamento feito contra o cânone. Todavia, não é esta a questão, e a discussão desse argumento desloca toda a problemática dos excluídos, como se tem percebido em muitos estudos. Questionar a tendência ocidental do cânone não significa abrir as portas para todo e qualquer texto fazer parte dele. Será que critérios estéticos podem ser mantidos sem existir uma concepção preconceituosa de temas?

Nesse sentido, é vital enfatizar que o questionamento do cânone apresentado nessa pesquisa parte de uma análise dos excluídos, daqueles que não tiveram, por muito tempo, espaço e reconhecimento no padrão de “boa literatura” imposta pelas leis canônicas. Logo, o objetivo do trabalho não visa a “descanonizar” nenhum autor (o tempo e os críticos contemporâneos se responsabilizarão por isso), muito menos incluir na lista de eleitos outros autores pelo fato de conterem ideologias diferentes da tradicional. Romper as barreiras ideológicas das obras canônicas não significa abrir mão dos elementos estéticos a serem levados em conta para a sua eleição. O que se pretende é perceber a não imparcialidade do cânone em suas escolhas baseadas em ideologias a serviço da classe dominante bem como a consequente exclusão do diferente, sem nem mesmo serem levadas em conta suas qualidades literárias ou sem um motivo plausível e convincente para tal. Conforme declara Reis,

[o] que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). (1992, p. 70)

As obras protegidas pelo aval do cânone gozam de uma relativa segurança no que tange à sua perpetuação. Mesmo assim, isso não as deixa imune a uma análise crítica sobre suas ideologias na cumplicidade com o poder. E este, como ratifica a história, sempre defendeu os interesses de uma classe bem específica. Basta pensar em Shakespeare, autor canonizado pela unanimidade da crítica, em um contexto diferente: caso seus personagens fossem asiáticos ou caso Hamlet fosse príncipe de uma tribo africana, será que o autor ocuparia a mesma posição no cânone?

O modo como alguns grupos marginalizados foram encarados por parte daqueles que legitimaram o cânone demonstra a parcialidade nas escolhas. Desse pressuposto, dois enfoques podem ser levados em conta: 1) a reivindicação de espaço por classes simplesmente ignoradas pelo padrão canônico; e 2) a forma como são descritos elementos dessas classes quando mencionados em obras canônicas.

Dentre tantos grupos ignorados pelo cânone, as mulheres e os negros são dois exemplos claros de exclusão. A abertura literária (parcial e tardia) para esses dois casos coincide, historicamente, com as lutas sociais por eles travadas no último século. No momento em que as mulheres foram às ruas e lutaram por direitos de igualdade, percebeu-se também certa mudança

literária no padrão patriarcal vigente no cânone, assim como as lutas contra o racismo acabaram por tornar “politicamente incorreta” a literatura que pregasse o sectarismo. Afora esse momento de mudanças históricas, o cânone que as antecede sempre manteve as mulheres submissas a uma sociedade machista, e os negros como membros de uma classe inferiorizada e, por essa razão, escravizada como força de trabalho diante do europeu/colonizador. Como se não bastasse isso, existe um esforço por parte da crítica conservadora em esconder alguns aspectos preconceituosos das bibliografias de autores canonizados.

Isso tudo não significa que o cânone represente uma consciente conspiração contra grupos minoritários. Muitos fatores relativos ao momento histórico, a tendências políticas e de poder influenciaram nas escolhas, caracterizando uma exclusão, até certo ponto, inconsciente. No entanto, a visão tendenciosa aplicada no passado não se justifica no contexto contemporâneo, no qual o distanciamento temporal permite um olhar mais abrangente e, principalmente, imparcial nos critérios canônicos. A polêmica vem à tona na medida em que nenhuma transformação, ainda mais dessa grandeza, ocorreria sem protesto dos defensores do cânone em detrimento ao seu poder. Segundo Constância Lima Duarte (1996, s/p) em seus estudos sobre a literatura feminina, um questionamento sobre o cânone representa uma disputa pelo poder: “[...] com certeza, parece que chegamos ao fim do cânone estabelecido a partir da visão limitada de um grupo ou de um único homem, ditado por seus preconceitos e valores. Esta disputa – é evidente – é uma disputa pelo poder”.

Entretanto, o questionamento do padrão imposto pela história e pelos grupos dominantes não se limita à literatura. Percebe-se no âmbito social uma abertura de temas e discussões no último século. O discurso das minorias marginalizadas tem ganhado espaço, efetivando-se como imprescindível na evolução humana, como se nota nas causas feministas e antirracistas. O que torna a questão ainda mais polêmica está no fato de que o questionamento do cânone literário mexe com as estruturas do poder político que o utiliza para propagar suas preferências. Investigar, por exemplo, os motivos que mantiveram o negro à parte na literatura implica analisar historicamente a postura da classe dominante em relação a esse grupo, desnudando um perfil preconceituoso de uma sociedade inteira. A reivindicação literária torna-se um questionamento social tendo em seu papel a desconstrução do discurso dominante em detrimento à crítica tradicional.

Não é o que se verifica em muitas pesquisas acadêmicas sobre obras canônicas, que fingem não perceber, por exemplo, o modo racista como o negro é tratado, ou nem notam que a mulher é humilhada, não passando de coadjuvante na sociedade patriarcal. Aspectos como esses frequentemente tornam-se despercebidos pela crítica, que não ousa questionar a idoneidade de seus escolhidos, ocultando fatores que, em uma concepção contemporânea (inclusive Ocidental), são dignas de repúdio. Qualquer autor contemporâneo que tratasse o negro da mesma forma como a literatura clássica o tratou, estaria fadado ao desprezo e ao esquecimento, sem dizer das implicações judiciais no que tange às leis contra ao preconceito e ao sectarismo. Nesse sentido, Reis aponta a necessidade de se aplicar no cânone o olhar crítico aplicado ao social:

[...] uma indagação do cânon tampouco deve ser apartada de toda uma tendência, nesta época tida por pós-moderna, de colocar entre parênteses alguns dos alicerces da cultura ocidental: a metafísica, o racionalismo, o humanismo, o logocentrismo, o falocentrismo, o patriarcalismo, o etnocentrismo, o capitalismo, o colonialismo, o imperialismo, a hegemonia burguesa, o arianismo, o racismo, a homofobia, os mitos do Estado, da objetividade, da ciência, do progresso, da tecnologia, a moral judaico-cristã, para listar os mais relevantes. Todos estes saberes serviram para assegurar a dominação do Ocidente, do branco, do homem, das classes privilegiadas sobre outras culturas, etnias, grupos sociais, sexualidades. (1992, p. 75).

A mesma reivindicação aplicada no meio social também se estendeu ao meio literário, no qual as minorias exigem seu espaço. Para essa abertura ocorrer na literatura, o discurso literário teria que se adaptar e abrir mão de seu discurso elitizado no seu *status* de canonizado, para incluir o discurso das minorias, que inegavelmente fazem parte da mesma cultura. Se não é possível tocar em obras e autores sacralizados pelo cânone, talvez seja possível torná-los um pouco mais imparciais, já que o passado se revelou bastante falho nesse sentido. Por questões de ordem prática, este trabalho volta a sua atenção para o personagem negro na literatura brasileira, em algumas obras publicadas por autores pertencentes à chamada era nacional, que se inicia com o romantismo, em 1936, período em que a literatura brasileira ainda está em sua fase de consolidação e em que vários autores voltam o seu olhar para a cor local.

A presença do negro na literatura brasileira: um olhar sobre a exclusão

Uma revisão do cânone em busca da representação do negro permite uma concepção de sua aceitação como tema e, acima de tudo, viabiliza uma avaliação do modo como ele é tratado. Nesse sentido, em relação a obras e a autores já canonizados, faz-se necessária a realização de uma análise que privilegie circunstâncias que geram exclusão e preconceito como tema literário. Assim, é importante um estudo baseado nos elementos que atentem para a marginalização do negro, de modo que estejam afinados à proposta ideológica canônica, bem como condizentes às escolhas concebidas pelos próprios autores na produção de seus textos diante de suas posturas em relação a esse grupo.

Dentro da enorme quantidade de autores negros e tantos outros que têm abordado o assunto e que foram excluídos do cânone, fazem-se indispensáveis análises com base na estética de suas produções e na possibilidade de uma justa validação canônica. Entretanto, este não é o objetivo da presente pesquisa, já que o que se propõe para fins de estudo é aquilo que o cânone eternizou e, nesse conjunto de eleitos, privilegiam-se algumas obras e determinados autores que optaram pelo negro como temática. Isso significa que, neste artigo, não são avaliados todos os textos que dedicaram atenção ao negro, nem a maioria deles, mas alguns exemplos que visam a demonstrar essa violência contra uma etnia ainda desprezada pela sua cor.

Ao se aprofundar o estudo do tema, percebe-se que o negro aparece em quase todos os momentos da literatura, mas raramente a ele é dado voz, espaço ou permissão para que se posicione. O olhar dos escritores é dotado de certo distanciamento, de forma que o negro surge como mero coadjuvante, uma espécie de “outro”, um deslocado no mundo dito “correto” dos brancos, mais parte do cenário do que propriamente personagem. Fatores ideológicos e históricos estão envolvidos nesse processo de exclusão que, além do contexto literário, permeia ainda o meio social e político. Como afirma Domício Proença Filho (2004), “[...] a presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizante que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção de nossa sociedade” (p. 2). Até 1888, a justificativa de exclusão estava na escravidão e nas heranças históricas que esse período carregava. Depois dessa data, a exclusão se baseava na ideologia da superioridade branca importada da ciência europeia e no preconceito em relação ao negro

livre que estava longe de fazer parte da sociedade brasileira. De qualquer maneira, a liberdade nunca fora plena.

Desse modo, a literatura criou um negro estereotipado, ligado à escravidão, eternamente servindo ao branco, limitado intelectualmente e tendo na sua força física as características de selvagem. As marcas de inferioridade fazem parte das descrições, e a imposição da cultura branca sufoca a cultura africana que ficou esquecida na literatura. Essa postura representa o desprezo, ou pior, a negação de uma fatia representativa de quase metade da população brasileira, uma nação negra em sua boa parte, mas unicamente branca na sua literatura.

Praticamente inexpressivo antes do romantismo, a abordagem do tema negro mostra-se preconceituosa mais pela ausência do que pela presença, o que é facilmente compreendido atentando-se para a carência de escritores e a associação com o grupo burguês escravocrata dos poucos que existiam. Com o romantismo, a partir de 1830, mais ou menos, percebe-se o personagem negro mais presente – mas não mais representativo – na literatura, sem ser realmente valorizado. Assim, ele era apenas um mero tema do momento histórico, sempre escravo, nunca um ser humanizado e atuante.

Em José de Alencar (1829-1877), o índio foi apresentado nos moldes idealizantes do romantismo, que visava à busca do resgate nacionalista por meio de seu herói. Essa visão sobre o índio, deturpada pelo medievalismo europeu, foi no mínimo privilegiada em relação à visão de Alencar sobre o negro. Quanto a esse último, a rigor, sua postura foi diferente, relegando a ele a posição de escravo, inferior e conformado com sua situação subalterna, devedor de gratidão aos seus donos bondosos. A visão da superioridade branca, na obra desse escritor, parte não somente do personagem branco, mas também do personagem negro, que se aceita na condição de serviçal rebaixado.

É justamente isso o que se percebe em *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872), romances em que o negro assume uma espécie de conformismo harmônico com seus senhores. Nesse sentido, conforme complementa Silviano Santiago (1982), “não há necessidade de que haja poder coercitivo por parte do chefe contra as camadas que lhe são inferiores. Cada um sabe o lugar que ocupa e que é certo, visto que as possibilidades de transferência, de mobilidade e de ascensão estão banidas do universo textual de Alencar” (p. 105). Como se não bastasse isso, as descrições alencarianas aplicadas ao negro são claramente rápidas e econômicas em relação às descrições dos personagens brancos. São, ainda, repletas de elementos

zoomórficos, nos quais o negro é constantemente comparado a animais que expressam, em suas atitudes, falas e características físicas, a bestialidade inerente a uma raça inferior.

Alencar não foi despretensioso em sua literatura, e o que ele escreveu não foi meramente um reflexo da sociedade escravocrata. Foi a sua visão com o seu preconceito apoiado no cânone e confirmado no seu discurso aplicado em muitas cartas – as quase esquecidas *Cartas de Erasmo* – direcionadas a Dom Pedro II no intuito de favorecer a escravidão. Os argumentos do autor junto ao imperador incluíram a necessidade de mão de obra, o perigo social que o negro livre representaria, o estrago racial que poderia ser causado com a miscigenação e, valendo-se de sua retórica como escritor, apelou até mesmo com a Bíblia para comprovar que existem raças superiores em relação a outras (PARRON, 2008). O curioso de tudo isso está no papel do cânone em estrategicamente esconder esses textos durante quase um século e meio, sendo que a exemplar pesquisa de Tamis Parron possibilitou o seu resgate, em publicação datada de 2008, sob o título *Cartas a favor da escravidão*.²

Ainda no romantismo, outro destaque da presença negra na literatura está na obra *Escrava Isaura* (1975), de Bernardo Guimarães (1825-1884). Por mais que o tema seja abordado, o modo como a narrativa é conduzida pelo autor revela um forte pensamento racista e uma exaltação da inferioridade do negro. Isso pode ser percebido pelo personagem Isaura, que despertou comoção nos leitores da época diante do seu sofrimento, por um simples fato: era uma escrava branca. Filha de uma mulata com um branco, ela simbolizava o branqueamento do africano na proporção que adquiria qualidades de superioridade em relação aos escravos negros, como beleza e inteligência: “[...] deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que eu conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano” (GUIMARÃES, 1999, p. 12).

O negro era visto com desdém, dotado de qualidades negativas, como maldade, feiura e ignorância, que geraram uma espécie de caricatura padrão, a qual só poderia ser quebrada pelo estereótipo de uma escrava branca. Como branca, ela estava deslocada, e, para o público leitor, a senzala não era o seu lugar, já que era diferente de uma negra “genuína” e, por isso

² *Cartas a favor da escravidão* reúne uma série de sete textos políticos escritos entre 1867 e 1868 por José de Alencar contra D. Pedro II, que dava sinais de abertura aos seus críticos estrangeiros. O propósito central da obra era a defesa política da escravidão brasileira, que vinha sofrendo intensa pressão internacional e doméstica após a abolição nos Estados Unidos (1865). Talvez por terem abordado um tema controverso para os padrões contemporâneos, as *Cartas* foram excluídas das obras completas do autor.

mesmo, não obteria a sensibilidade dos leitores da época. Mesmo assim, consciente de sua origem negra, é um personagem que se mantém inferiorizado na forma de pensar, e o seu discurso continua sendo de escravo submisso que sabe o seu “lugar”:

- Mas, senhora, apesar de tudo isso que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram e essa beleza que tanto me gabam, de que me servem?... São trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala.
- Queixas-te de tua sorte, Isaura?
- Eu não, senhora, não tenho motivo... o que quero dizer com isto é que, apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar. (GUIMARÃES, 1999, p. 13).

Como escrava privilegiada, merecedora da bondade dos senhores por sua cor, o personagem efetiva-se como subordinado ao ter consciência da dívida de gratidão que tinha com seus protetores. Assim, o distanciamento que Isaura tem das características africanas permitiu que ela assumisse a postura de heroína romântica com direito inclusive ao *happy end* romântico por meio da proposta de casamento do nobre branco, efetivando, com isso, o fim de suas heranças negras ao se tornar a dona das terras onde nasceu. Nesse romance, outros personagens negros não são levados em conta, tampouco é dada relevância à sua voz ou à sua cultura, a qual é finalmente apagada com a assimilação da cultura branca por Isaura.

Em comunhão com as teorias científicas importadas da Europa, o naturalismo apresenta a figura do negro de modo negativo, como é o caso da obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913). Baseado no determinismo e no positivismo, os personagens negros presentes nesse romance são percebidos ora dotados de vícios e atitudes degeneradas que acabam por contaminar a pureza da sociedade branca, ora como eternos submissos à servidão.

As posturas assumidas pelo personagem Rita Baiana – apresentado como erotizado, objeto de apelo sexual, imoral e amoral como uma raça inferior deveria ser – demonstram a posição que o negro e o mulato tinham na hierarquia social da época, como se observa nesta passagem: “[...] ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante” (AZEVEDO, 1997, p. 72- 73). Além disso, o personagem Jerônimo, português branco, digno de boa moral e bons costumes, ao se envolver com Rita, acaba por adquirir aspectos negativos ao se contaminar pelos vícios do grupo degenerado do qual a mestiça faz parte.

O outro destaque está no personagem Bertoleza, que, mesmo alforriado, nunca atingiu a liberdade, sendo impiedosamente fiel ao descendente europeu João Romão. A sujeição envolve a entrega sexual e o trabalho físico condicionados em uma relação de superioridade que o autor descreve, dentre outras características, pelo fato de que “Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 1997, p. 18). João Romão, como protótipo da raça superior, explora Bertoleza até as últimas consequências, sem dividir com a ex-escrava qualquer fruto de sua ascensão social, apenas uma falsa valorização, que nada mais era do que outra faceta da condição de exploração: “[...] o que custava aquele homem consentir com ela, uma vez por outra, se chegasse para junto dela? Todo dono, nos momentos de bom humor, afaga seu cão...” (AZEVEDO, 1997, p. 132).

No início do século XX, o escritor Graça Aranha (1868-1931), em sua obra *Canaã* (1902), abordou a vinda do emigrante europeu e os processos de adaptação em solo brasileiro. Conforme a República se efetivava, o questionamento que permeava o pensamento da elite brasileira estava no futuro da nação e na sua definição enquanto raça. No período imediatamente posterior à libertação dos escravos, tem-se a vinda de imigrantes europeus como forma de suprir a necessidade de mão de obra e ainda contribuir para o “branqueamento” da população, o que serviria para a elitização da raça e para o apagamento dos vestígios africanos no Brasil. Segundo Moacyr Flores (1995, p. 10), “[...] o branqueamento passa a ser importante na escalada social no fim do século XIX, não havendo lugar para o negro que continua[va] na base da pirâmide social”.

Dentro de um contexto no qual a miscigenação era inevitável, Graça Aranha, em seu livro *Canaã*, descreve a vinda de colonos alemães e suas inquietudes diante da mistura das raças no cenário brasileiro. Pela origem europeia, os alemães são apresentados como símbolo de superioridade, dotados de capacidades intelectuais acentuadas e comprovadas pelas teorias científicas em vigor na época. Em contrapartida, o negro e o mulato, no Brasil, são protótipos do atraso, tendo em sua natureza africana a limitação a uma sub-raça.

O pensamento do autor, que era um espelho do seu período histórico, trata da miscigenação como algo positivo no tocante à grande quantidade de negros que gradativamente seriam embranquecidos, enquanto que o lado negativo consistia no surgimento de mulatos com inferioridade intelectual. Isso pode ser confirmado na fala do

personagem alemão Lentz, que transfigura o pensamento de superioridade racial do europeu em relação ao africano:

[...] não acredito que da fusão com espécies radicalmente incapazes resulte uma raça sobre que se possa desenvolver a civilização. Será sempre uma cultura inferior, civilização de mulatos, eternos escravos em revoltas e quedas. Enquanto não se eliminar a raça que é o produto de tal fusão, a civilização será sempre um misterioso artifício, todos os minutos rotos pelo sensualismo, pela bestialidade e pelo servilismo inato do negro. (ARANHA, 1998, p. 35).

De qualquer maneira, a presença do negro, agora ex-escravo e, para tanto, parte da sociedade brasileira, era vista como preocupação, um problema que o imigrante branco poderia amenizar com a fusão das raças. A razão pela qual os negros foram trazidos para o Brasil já não havia mais, o que pressupõe que não houvesse justificativas convincentes para que o negro existisse em outro lugar que não fosse na África.

A chegada dos imigrantes alemães coincide com o fim do processo de libertação dos escravos. Nesse sentido, depreende-se, da obra *Canaã*, que dois grupos distintos estavam tentando angariar meios de serem introduzidos na sociedade brasileira. Por serem de etnia privilegiada, os colonos alemães receberam terras e apoio governamental, sendo prontamente reconhecidos como parte constituinte da sociedade da época. Em contrapartida, o negro era liberto à deriva, sem qualquer preparo para lidar com a liberdade, e sem nenhuma política de inserção que os amparasse.

O modo depreciativo como a obra trata o negro, além de se perceber a intenção de eliminar tal etnia gradativamente, pode ser visto nas funções que ele exercia no meio social. Embora livre, o negro sempre estava ligado a trabalhos subalternos e de pouca expressão social, enquanto o mulato assumia cargos de maior relevo, o que remete a uma simbologia de ascensão social impulsionada pelo processo de branqueamento.

A obra destaca ainda a submissão do negro mesmo depois da abolição, quando permaneceu na condição de inferiorizado, eternamente cativo, não sendo capaz de lidar com a liberdade diante da precariedade das condições de vida que lhe eram apresentadas e, por isso mesmo, sente inclusive saudades da época em que era escravo:

Ah! Tempo bom de fazenda! A gente trabalhava junto, quem apanhava café apanhava, quem debulhava milho debulhava, tudo de parceria, bandão de gente, mulatas, cafuzas.... Que importava o feitor?... Nunca ninguém morreu de pancadas.

Comida sempre havia, e quando era sábado, véspera de domingo, ah! Meu sinhô, tambor velho roncava até de madrugada. (ARANHA, 1998, p. 17).

Conivente com as ideias apresentadas por Graça Aranha em *Canaã*, o seu contemporâneo Monteiro Lobato (1882-1948) explorou em muitos aspectos a questão do negro na sociedade brasileira e o processo de mestiçagem que imperou na época. O mulato, fruto dessa miscigenação, é, no conjunto da obra do autor, alvo de destaque como tema e problematização.

Pelo grande valor que Lobato tem junto ao cânone, seus livros são merecedores de atenção, levando-se em conta o modo como o tema negro é abordado pelo autor e as marcas preconceituosas que sua obra pode conter. Levando em conta que tal produção divulga o saber, ajuda na formação de opiniões e, ainda, apresenta a cultura de um povo na constituição de seu imaginário, as posturas preconceituosas amparadas pelo cânone são, no mínimo, reflexos do preconceito existente no Brasil.

Contra os argumentos dos defensores do cânone, baseados na ideia de que o momento histórico permitia e aceitava tais concepções, de que era comum pensar assim, reconhecendo, desse modo, o racismo, deve-se sublinhar que tal argumentação apenas explica as causas do que foi feito naquele tempo, mas não apresenta uma justificativa para se ignorar esse fato no presente. Por mais que tenha o amparo histórico, o modo como se apresenta o negro na literatura, na maioria das vezes, é preconceituoso, e as escolhas canônicas revelam claramente tal postura. Isso não pode ser negado, como também não pode ser negado ao pesquisador contemporâneo o direito à exposição das parcialidades da literatura.

Atualmente, observa-se uma grande gama de autores que têm dedicado atenção à causa negra. Contudo, o que se tem averiguado é que, quando se aborda o negro dentro da sociedade brasileira, várias lacunas ainda parecem persistir. A historiografia está carente de livros e de estudos mais consistentes e sérios sobre o negro e sobre o afrodescendente em relação a sua situação em diversos momentos da história e em diversas regiões do Brasil e do mundo. A contribuição africana vem sendo subestimada por muitos autores que trataram do assunto ou de maneira superficial ou inseridos em uma metodologia de pesquisa que elege pontos específicos de investigação como o folclore e as lendas presentes no imaginário de muitos. Não que esses assuntos não sejam importantes, mas eles devem ser vistos em interação com circunstâncias mais abrangentes, em que a produção cultural interaja com questões políticas, econômicas e históricas de formação de uma comunidade.

Considerações finais

A reflexão crítica aqui realizada sobre as bases de sustentação do cânone permite verificar que a escolha de autores e obras por historiadores da literatura e autores de manuais didáticos está associada a interesses da elite intelectual brasileira. Esta, por sua vez, é caracterizada por contradições ideológicas complexas, marcadas por debates referentes a valores sociais, políticos e econômicos.

A ideia de que estar ou não no cânone é resultado, assim, de um processo seletivo que se caracteriza pela legitimação de exclusões. Distinguir entre um bom autor e um mau autor, uma boa obra e uma má obra, é tarefa que não se apresenta mais hoje para os estudos literários brasileiros como se apresentava nos anos 1970. Para se definir um valor literário atualmente, considerando a complexidade do campo de debate, é preciso ter clareza de critérios. O campo intelectual discute, como não podia discutir no passado, pontos de vista sobre a definição de critérios.

Eduardo Coutinho (1996, p. 72) afirmou que se tem tornado imperativo resgatar produções culturais colocadas em segundo plano pela tradição. Entre as exclusões convencionalmente operadas, o cânone brasileiro é marcado de modo geral pela ausência, por exemplo, do cordel, da tradição oral, dos registros indígenas. É importante, então, o esforço de pesquisadores em resgatar autores e obras que, por variadas circunstâncias históricas e ideológicas, deixaram de ser reconhecidas em seu tempo. Estudiosos ligados ao feminismo, às etnias e a grupos sociais marginalizados têm procurado indicar lacunas e reverter critérios de valor consolidados.

A discussão envolve também implicações em termos de política cultural em relação à concepção de prioridades nas bases histórico-sociais de formação do país. Assim, a luta pela inclusão ou exclusão de um autor no cânone brasileiro passa a ser essencialmente ideológicas. Nesse sentido, ao se examinarem os critérios de inclusão e exclusão do cânone, busca-se compreender porque “há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social.” (REIS, 1992, p. 73).

Em sua fase de consolidação, durante o romantismo, e mesmo subsequentemente, a literatura brasileira representou o negro de maneira muito particular. O personagem negro foi

colocado na base da pirâmide social, sendo um mero coadjuvante da história, mais como parte do cenário do que como protagonista dotado de voz, inteligência e atitudes positivas. Enquanto um elemento ligado ao escravismo, valia como mão de obra, como um servidor da elite branca, sendo, por isso mesmo, um deslocado, um marginal, um submisso, um sujeito apto aos serviços braçais, mas limitado intelectualmente. Assim, por valer por sua força física, era equiparado a animais, a selvagens, não podendo assumir postos privilegiados socialmente.

Os negros foram representados negativamente, como portadores de vícios, atitudes degeneradas e atrasados culturalmente e intelectualmente. Como resultado dessa herança cultural autoritária, foram excluídos do cânone ou apresentados marginalmente. Isso, provavelmente, justifica não só a exclusão e a marginalização de personagens negros, mas também de escritores negros. Não são poucos, na literatura brasileira, os casos de autores que, por serem negros, não foram reconhecidos por críticos e historiadores ou que tiveram que omitir a sua descendência para que suas obras tivessem algum reconhecimento, nesse caso, quase sempre optando por temas e personagens que se aliassem aos valores formulados no mundo dos brancos.

A consciência desses pressupostos relacionados aos processos de seleção e de exclusão de personagens e de autores do cânone literário é importante na medida em que permite uma revisão de critérios e um olhar crítico sobre as estruturas sociais e históricas do Brasil. De herança colonial e, como consequência, portador de características que se filiam a diferentes formas de violência como discriminação, racismo, homofobia e preconceito, o país formou uma elite intelectual que seleciona seus autores pelo grau maior ou menor de aderência a sua ideologia e de defesa de seus valores. Contemporaneamente, entretanto, grupos específicos – negros, mulheres, homossexuais, etc. – têm trabalhado no sentido de rever posturas e critérios que permitem um olhar diferenciado sobre si e sobre o seu lugar no cânone, desestabilizando estruturas engessadas por uma tradição conservadora e excludente.

Referências

- ALENCAR, José. **Til**. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **O tronco do ipê**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ARANHA, Graça. **Canaã**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

AZEVEDO, Aluisio. **O cortiço**. 33. ed. São Paulo: Klick, 1997.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, Abralic, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário. **Anais... VI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA**, Rio de Janeiro, NIELM, 1996.

FLORES, Moacyr. **O negro na dramaturgia brasileira, 1838/1888**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FRANCO, Sandra Aparecida Pires. **O cânone literário nos materiais didáticos do ensino médio**. 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

GUIMARÃES, Bernardo de. **A escrava Isaura**. São Paulo: Ática, 1999.

KOTHE, Flávio. **O cânone colonial**. Brasília: UnB, 1997.

PARRON, Tamis (Org.). **Cartas a favor da escravidão**. São Paulo: Hedra, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 2004.

REIS, Roberto. Canon. In: JOBIM, José Luiz (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

A LITERATURA CANÔNICA E A VOZ DO INDÍGENA

Marcia Rejane Kristiuk Zancan*

Resumo: apresentamos parte da pesquisa da minha tese de doutorado que investiga a memória e a história cultural indígenas por meio do texto literário, verificando a possibilidade e importância da abordagem dessa temática no ensino da literatura. Nesse sentido, discutimos a literatura canônica, pois trabalhamos com a obra *Oré Awé roiru'a ma*: todas as vezes que dissemos adeus, de Kaká Werá Jecupé (1994-2002), a fim de demonstrarmos que o indígena vem conquistando espaço no campo literário. Assim, percebeu-se que a cultura dos marginalizados, mesmo tendo enfrentado, ao longo da história, a seleção de obras literárias no conceito dos vencedores, começa a despontar, a exemplo da autoria indígena, como forma de divulgar a cultura e de representar a voz dos vencidos e não mais só dos vencedores.

Palavras-chave: Memória cultural indígena; Literatura canônica; Autoria indígena.

LA LITERATURA CANÓNICA Y LA VOZ DEL INDÍGENA

Resumen: presentamos parte de la pesquisa de mi tesis de doctorado que investiga la memoria y la historia cultural indígenas por medio del texto literario, demostrando que es posible, en la enseñanza de la literatura, abordar el tema de la (re)construcción de la memoria cultural de las poblaciones indígenas. En este sentido, discutimos la literatura canónica, pues trabajamos con una obra de autoría indígena *Oré Awé roiru'a ma*: todas las veces que dijimos adiós, de Kaká Werá Jecupé (1994-2002) con el propósito de demostrar que el indígena viene conquistando espacio en el campo literario. Así, se observó que la cultura de los marginados después de haber enfrentado, a lo largo de la historia, la selección de obras literarias en el concepto de los ganadores, comienza a surgir la autoría indígena como una forma de difundir la cultura y para representar la voz de los derrotados y no más sólo de los ganadores.

Palabras-clave: Memoria cultural indígena; Literatura canónica; Autoría indígena.

Introdução

O texto provém da pesquisa da tese de doutorado em Letras**, na qual se investigou a temática indígena através da literatura, considerando-se duas obras: *Macunaíma o herói sem*

* Doutora em Letras, docente no CAFW-UFSM.

** Tese intitulada “A representação do indígena no ensino da literatura: da escola convencional à escola indígena”, defendida em 2015, no PPGL de Letras da UniRitter, campus de Porto Alegre, sob a orientação da professora Dr^a. Regina da Costa da Silveira.

nenhum caráter (2007-1928), de Mário de Andrade, do início do século passado, pertencente ao que aqui chamamos de literatura canônica, e a obra contemporânea de autoria indígena do já consagrado Kaká Werá Jecupé, *Oré Awé roiru'a ma*: todas as vezes que dissemos adeus (1994-2002). O trabalho sobre a memória cultural indígena no contexto do ensino da literatura no Ensino Médio¹ procurou atender, assim, às prerrogativas da Lei 11.645/2008 (hoje reformulada pela MP 746/2016)². Nesse propósito, foi importante relacionar discussões sobre o cânone em relação à autoria indígena, que vem ganhando espaço na literatura e que representa um suporte importante para realizar estudos da cultura ameríndia nas escolas convencionais como delimita a lei de 2008.

É inegável que a história dos indígenas vem de longa data, marcada por muitas situações de preconceitos. Desde a colonização, a imagem do índio³ é estereotipada como a de primitivo ou de selvagem. Trata-se de uma história que nem sempre “mostra que eles são assassinados, explorados e perseguidos. Trata-se de uma violência que esconde os estereótipos de um país que não assume sua pluriétnica” (GUERRA, 2010, p. 45). A escola também é reprodutora de discursos preconceituosos e precisa mudar a forma como vê os povos indígenas brasileiros. Assim, poderemos trazer a ideia de que os povos autóctones são sujeitos da História do Brasil, que sofreram transformações e transformam a sociedade. Logo, vamos perceber que não há uma identidade autêntica e sim uma diversidade de identidades que compõem a nação brasileira, e acabamos com a resistência em aceitar a pluralidade étnica que forma nosso país. A escola é, pois, o agente promotor para demonstrar, de forma crítica, as contribuições dos diversos grupos presentes na sociedade brasileira.

¹ Foi desenvolvida a “Oficina de leitura e literatura de temática indígena” com um grupo de alunos de Ensino Médio do Colégio Agrícola de Frederico Westphalen - RS (uma escola pública federal), em que vivenciaram experiências de leitura, discussões e conhecimentos sobre a cultura indígena por meio de obras literárias. A cidade de Frederico Westphalen está localizada na região do Médio Alto Uruguai, que foi o último território do Rio Grande do Sul ocupado pelos imigrantes e onde se localizam os dois maiores toldos de terras indígenas: Nonoai e Guarita. Com isso, presenciavam-se nessa região muitos conflitos de demarcações de terras, o que reforça a discriminação em relação aos povos indígenas.

² A MP 746/2016 retirou a obrigatoriedade da Lei 11.645/2008 – uma medida arbitrária que, como outras no campo da educação, implicam em franco retrocesso das conquistas sociais e educacionais.

³ De acordo com a professora Mestre em História Social pela PUC-SP, Joelza Ester Domingues, em seu estudo “10 erros comuns sobre a cultura indígena” (2015), o termo *índio* surgiu na época das navegações quando o objetivo maior era a busca de um caminho para a Índia. Os navegadores europeus chamaram de “índios” a população nativa da América, da Indonésia e da Índia. Os índios nunca se chamaram assim, de forma tão genérica. Tinham nomes diferentes para designarem a si mesmos e a outros povos. Os termos aborígine, nativo e indígena designam aquele que é nascido em determinado lugar. Eles correspondem a uma designação ampla que engloba a diversidade de grupos humanos autóctones na América. Entretanto, pelo fato de ser utilizado o termo na tese e também por muitos autores pesquisados, o manteremos neste artigo.

A seguir vamos abordar a literatura canônica, que também foi uma das formas de marginalizar o indígena. Nessa abordagem, as obras primas eram selecionadas conforme interesses de classe e cultura dos que detinham o poder e, muitas vezes, também a interesses ligados aos princípios da Igreja. Nesse sentido, a cultura indígena não fazia parte dos valores canônicos.

O processo de canonização das obras literárias

Estudar a questão do cânone é abordar a discussão contemporânea do colonizado em relação ao colonizador, pelo fato de as obras consideradas canônicas sempre terem a visão da cultura dominante. O cânone pode ser abordado sob vários ângulos, em várias épocas, mas o foco desta seção está na questão dos marginalizados, uma vez que queremos relacionar a cultura colonizada: como é o caso das culturas indígenas.

O termo cânone vem do grego *Kanon*, que significa vara de medir, conforme Roberto Reis (1992), sendo que as línguas românicas adotaram o significado de norma, lei. No início da cristandade, foram selecionados autores e textos que deveriam ser preservados, assim eram banidos da Bíblia os que não pregavam a “verdade” segundo o livro sagrado. O cânon estava ligado ao princípio de seleção (exclusão), estando vinculado à questão do poder. Os que selecionavam (e excluíaam) possuíam a autoridade de indicar obras conforme os seus interesses, ou seja, interesses de sua classe e de sua cultura, principalmente, ligada à Igreja.

Para a literatura, o cânon ou cânone significa um conjunto de obras exemplares como os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres. Todas as obras representam um patrimônio da humanidade e de valor indisputável que, inclusive, sempre foi muito fechado e restrito, buscando preservar esse patrimônio para outras gerações. Conforme Reis (1992), os adeptos do cânone defendem que as obras literárias possuem um valor estético denominado de ‘literariedade’. Esse valor estético é inerente à obra, sem ser observado qualquer elemento externo, sendo que as circunstâncias históricas se tornam abstratas.

O processo de canonização de obras literárias é um sistema de articulação de interesses daqueles que detêm o poder social, e questionar essa seleção é, ao mesmo tempo, questionar os mecanismos de poder, tanto intelectual quanto financeiro. O cânone sempre deu espaço para a dominação do mundo ocidental, assim qualquer outro grupo que não compartilhasse da cultura e

posição social do ocidente era excluído, como, no caso, os orientais, os africanos, os indígenas. O modelo ocidental de padrão literário sempre foi visto como de boa qualidade e de estética elitizada.

A expressão ‘boa literatura’, dada principalmente à cultura ocidental, despreza o diferente. Conforme Reis (1992, p. 86), o cânone “está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação”. Nesse sentido, a literatura indígena, por exemplo, seria excluída por não representar um segmento da sociedade com prestígios de poder. A classe dominante faz da literatura um reflexo de seus valores, levando a imposições sobre outras culturas, como aconteceu com o colonizado no Brasil: o indígena, que sofreu a implantação dos valores europeus em sua vivência.

Como neste estudo pretende-se valorizar a memória cultural indígena, a discussão está voltada para a problemática dos excluídos. Quando se questiona o cânone, o que se quer é dar oportunidade ao texto dos excluídos, que ao longo do tempo não tiveram reconhecimento no padrão da boa literatura, de acordo com os padrões do cânone. As escolhas baseadas no cânone, conseqüentemente, sempre excluíram o diferente, sem nem ao menos avaliar suas qualidades literárias.

Roberto Reis (1992) alerta para o fato de a literatura aludir a algo escrito, desprestigiando as formas literárias não calcadas na escrita. Então, sugere que devemos acrescentar a literatura oral, que muitos povos construíram representando seu modo de viver. Em muitas culturas, a escrita adquiriu grande importância, tendo que criar “instâncias reprodutoras de seus meandros, como a escola, a fim de que se pudesse passar, de geração a geração, os segredos da vigilância social por ela propiciados” (REIS, 1992, p. 68). Por trás das noções de linguagem, cultura, escrita e literatura, esconde-se a noção de poder. Nesse sentido, ao lidar com o conceito de cânon, é importante perceber esse poder como delegado, “pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (REIS, 1992, p. 68). Conforme explicação de Lizandro Carlos Calegari (2013), o modelo europeu foi confundido como um padrão universal a ser seguido, dessa forma “sufocava aquelas produções minoritárias situadas, muitas vezes, à margem da sociedade.” (CALEGARI, 2013, p. 12).

Primeiro, não se pretende aqui é—que a literatura indígena se torne uma reprodução porque a escola exige e, sim, que seja devidamente reconhecida como uma forma de expressão

cultural. Segundo, há a tentativa de demonstrar que a literatura canônica possui um poder agregado à cultura ocidental e que devemos contestar as formas de excluir a literatura dos povos marginalizados, como o caso dos indígenas: “O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o” (REIS, 1992, p. 69). O mesmo autor (1992) demonstra que a escrita e o saber estiveram vinculados ao poder da cultura ocidental e atuaram como forma de dominação.

Atualmente, a crítica literária, entretanto, tem se voltado às minorias, delineando um novo conceito de literatura. Calegari (2013) aponta para a importância de percorrer a crítica e a produção de alguns grupos minoritários, como mulheres, homossexuais, negros (e destacam-se também os indígenas) a fim de compreendermos, em termos sociais e históricos, “a importância dessas minorias, ou o que tematizam essas minorias para os grupos marginalizados” (CALEGARI, 2013, p. 14).

Deseja-se que os grupos marginalizados possam ter espaço dentro do rol de obras de um país. Entre os grupos ignorados, o indígena é um exemplo de exclusão, e até porque a inserção deles na literatura é tardia pela falta de espaço e por coincidirem, historicamente, com as lutas sociais ocorridas no último século. O ano de 1500 marca o início da história brasileira; e os indígenas como habitantes originais são deixados de lado pelo cânone pela ausência de uma linguagem escrita. Apenas aparecem nos primeiros registros do Brasil feitos pelos portugueses, sendo destacados textos dos colonizadores e jesuítas.

Os indígenas foram relegados à condição de seres preguiçosos pela história, de forma que sua voz não tinha espaço na sociedade. Em busca de uma identidade nacional, logo, porém, foi decretado que o índio seria o símbolo da memória nacional, de modo idealizado conforme os padrões canônicos. Ao contemplar essa idealização do indígena no campo literário, logo surgiram autores que foram canonizados. Autores como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, situados entre o arcadismo e o romantismo, bem como os românticos Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, são exemplos dessa constatação.

Marcelo Marinho (2013) afirma que, na produção literária ficcional brasileira, é raro termos personagens dos povos autóctones de nosso país. Também o mercado editorial e o cânone literário brasileiro, normalmente, fecham as portas para autores indígenas. Com isso, “o público leitor fica limitado a uma visão fortemente etnocêntrica do universo desses mais de duzentos povos que se distribuem sobre o território nacional” (MARINHO, 2013, p. 347). No universo do

mercado editorial, das escolas, universidades ou instituições culturais, não encontramos nenhum autor de povos indígenas de sucesso com um contingente de público leitor, uma vez que não é conveniente para a mídia divulgar um autor que não pertence à literatura canônica.

Encontram-se nesse mercado os compiladores não indígenas, que se apropriam das vozes dos autóctones. São publicados muitos contos e lendas tradicionais sem atribuir direitos autorais aos informantes individuais ou às comunidades que constituem o patrimônio cultural. Essa apropriação das criações culturais “revela-se como uma poderosa ferramenta de silenciamento e lento extermínio simbólico” (MARINHO, 2013, p. 348). O texto compilado contribui para que se extingam as manifestações orais dos autóctones, isso conduz à imitação superficial do viver dessas comunidades e, também, leva à “autossubmersão e mascaramento compulsório por sob a roupagem idiomática e cultural do colonizador” (MARINHO, 2013, p. 349).

Marcelo Marinho (2013) chama a atenção para o termo ‘ninguneador’, que alerta para a tentativa de silenciar a cultura indígena: seja pelo extermínio do contingente de povos, seja pelo domínio de pensamento ocidental que se infere a cultura do outro. Para esse termo, ele traz a interpretação de Octávio Paz, pois o conceito da palavra ‘ninguneador’ tem o significado de “silêncio que transforma a literatura (e as demais práticas culturais) numa espantosa e eficaz máquina de esquecimento, uma formidável engrenagem de limpamento étnico” (MARINHO, 2013, p. 350). O silêncio ‘ninguneador’ é um processo que interfere no espaço coletivo dos povos, tornando-os excluídos e esquecidos.

As imagens e o imaginário que se constrói do *outro* (o indígena) se estabelecem através da aparência física, com caracterizações estereotipadas, desvalorizando a cultura destes. Nos textos literários, a imagem dos grupos étnicos marginalizados é construída por meio de parâmetros excludentes: “as imagens do Outro amiúde se estabelecem pelo viés de caracterizações fortemente estereotipadas e depreciativas, tanto na literatura quanto nas formas cotidianas do discurso” (MARINHO, 2013, p. 363).

É fato que a imagem dos povos originários, na literatura latino-americana, é marcada por aspectos negativos vinculados a um processo de exclusão das populações indígenas ibero-americanas. Por isso, é importante começarmos a atuar para mudar essa realidade. Com a Lei 11.645/2008 tentou-se criar espaços para a cultura indígena e, conseqüentemente, para a institucionalização das escolas indígenas.

Na tese desenvolvida por meio de meu doutoramento, ao trabalhar com a memória cultural indígena em uma atividade com alunos de Ensino Médio, através da “Oficina de leitura e literatura de temática indígena”, destacamos a obra *Oré Awé roiru'a ma: todas as vezes que dissemos adeus* (2002), de Kaká Werá Jecupé. Trata-se de um autor indígena que conta a sua história do contato com a colonização, a desocupação de terras e os deslocamentos das comunidades pelo fato de cederem suas terras às famílias de imigrantes. Ao mesmo tempo, sua narrativa consegue demonstrar as tradições, formas de viver dos indígenas, valorizando os conhecimentos que esses povos possuem. Quando os alunos são desafiados a ler a obra de Jecupé, permitimos, assim, que outra voz faça parte da literatura de forma a demonstrar seus valores, diferentes da cultura ocidental. Valores esses que se importam muito com a vida saudável e faz o convite ao povo brasileiro para se unir e salvar o meio ambiente.

O contexto sociocultural dos indígenas começa a melhorar com a educação, principalmente com a institucionalização das escolas nas comunidades. Com as mudanças previstas em leis no Brasil, também ocorreram mudanças no processo educacional, em que a cultura e a tradição indígena iniciam um processo de valorização, e ocorrem o nascimento e o desenvolvimento da escrita nessas comunidades. Em sua obra, Kaká Jecupé relata que, em São Paulo, foi para a escola e lá ficou fascinado pela escrita, tanto que depois se torna um escritor. Assim ele revela em sua obra o compromisso de falar de sua cultura e de seu povo:

Sonhei que os Tamãï me deram a incumbência de contar um pouco da minha história, da minha vida entre dois mundos, e de revelar alguns mistérios da tradição milenar ensinada pelos Antigos, os que aqui habitavam desde sempre. Neste sonho firmei o compromisso de traduzir da vermelha 'escrita-pintura' de meu corpo para o branco corpo desta 'pintura-escrita'. (JECUPÉ, 2002, p. 16).

A obra *Oré Awé roiru'a ma: todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé (2002), traz importantes contribuições para nosso estudo pelo fato de o autor ser do berço da cultura ameríndia. Com sua narrativa, mostra-se a visão de seu povo sobre a sociedade nacional, incorporando sua voz ao discurso sobre a nação. Jecupé (2002) narra experiências pessoais, desde a infância na aldeia, no Norte do país, até o contato e a convivência com a chamada civilização, em São Paulo, onde se fez homem adulto, entre os Guaranis. Como escritor indígena e mediador cultural, sua trajetória é marcada pelo hibridismo cultural, pois se relacionou com diversas outras etnias. Foi alfabetizado em uma

escola pública, fora do aldeamento; nesta, foi despertado para a escrita. Assim, com o fascínio de escrever, encontrou uma forma aliada na luta pela afirmação identitária indígena.

Com os avanços educacionais de inclusão das culturas dos povos indígenas, foi possível, além de aprimorarem os sistemas de escrita de suas próprias línguas, também aprenderem a língua portuguesa, e com isso começaram a escrever suas obras. Conforme Érika Bergamasco Guesse (2013), a literatura escrita indígena possui uma “estreita e profunda relação com a tradição oral; são as narrativas tradicionais, as canções e poemas, antes transmitidos apenas através da oralidade, que estão sendo escritos pelos próprios índios” (GUESSE, 2013, p. 02). Então, a oralidade ainda é um elemento central (vivo) nas culturas indígenas, uma vez que os textos escritos “atuam simultaneamente com as tradições orais na manutenção, divulgação e preservação da identidade cultural dos povos” (GUESSE, 2013, p. 2).

Como resultado desse processo, as produções indígenas são escritas nas línguas de origem e na língua portuguesa, sendo que alguns livros usam apenas as línguas indígenas, outros são escritos em português, ou então buscam fazer a tradução em português de suas línguas de origem. De certa forma, a língua que antes era força de manipulação ocidental, agora se torna instrumento dos povos como forma de defender a sua memória cultural:

O que podemos verificar nesse processo é que a língua do branco, utilizada anteriormente como instrumento de dominação e manipulação de saberes, passa agora para o domínio escrito do índio. O que antes era uma ‘arma’ contra passa agora a ser uma ‘arma’ favorável ao indígena, uma ferramenta que possibilita sua expressão imaginativa, comunicativa e também um instrumento político para a divulgação e valorização de sua cultura, seus costumes e, acima de tudo, de seus direitos. (GUESSE, 2013, p. 2).

Percebe-se, nesse excerto, que as obras-primas eram selecionadas por fazerem parte de um grupo seletivo que usava de um discurso manipulador, levando a dominação de saberes e excluindo as minorias segregadas socialmente. Logo, existe uma realidade crescendo em defesa dos indígenas, que são os escritos de autoria dos povos de origem destas terras, como forma de valorização de divulgação de sua cultura.

Com frequência, os órgãos oficiais ou organizações não governamentais é que promovem as publicações de autoria indígena de caráter coletivo; quando a autoria é individual, a publicação normalmente ocorre por editoras privadas. O objetivo dessas publicações é atender a demanda escolar indígena, no sentido de auxiliar os professores em atividades de escrita e leitura nas escolas das aldeias e, conseqüentemente, levar essas

publicações aos demais brasileiros a fim de informar a existência desses povos, “constituindo-se, dessa forma, como um movimento político-literário” (GUESSE, 2013, p. 2). A autora destaca que a produção intelectual indígena está mais concentrada no Norte do Brasil.

As reflexões sobre literatura indígena, segundo Guesse (2013), são pensadas como prática social de determinado grupo; sendo assim, a literatura se constitui com sua própria literariedade. Então, a escrita indígena deve ser vista, no conjunto de relações, envolvida com questões de aquisição e domínio da escrita alfabética e da língua portuguesa; com a forma de usar o livro e realizar as práticas de leitura; e, por fim, com as demonstrações de lutas pela garantia de direitos e reconquista da terra. Diante da literariedade da produção literária, verifica-se que “a escrita indígena produz uma exceção, um desvio no sistema literário brasileiro, delineando um novo estilo, uma nova estética, de extraordinária força comunicativa.” (GUESSE, 2013, p. 2).

A literatura indígena nasce para recuperar, recompor e reescrever a história por um viés da coletividade, representando um instrumento de poder que faz o caminho inverso do que o cânone trazia, já que o indígena é que vai se apropriar de instrumentos de poder para atuar na vivência com a sociedade em geral. Os saberes vivos, que circulam nas comunidades através da oralidade, são representados por meio da literatura, além disso ela “serve à constituição estética da comunidade” (GUESSE, 2013, p. 03). A formalização da linguagem indígena deflora uma história própria que, mesmo nascendo da necessidade escolar, impulsiona escritores nativos a se encorajar e narrar sua cultura.

Nessa perspectiva de produções indígenas, Guesse (2013) atualiza dados da realidade de comunidades que possuem autoria coletiva ou individual. Os povos que publicam de forma coletiva são os Guarani, Desana-Wari, Kiriri, Maxakali, Sateré-Mawé, Yanomami, Kaxinawá. Já em relação às produções individuais, existem alguns escritores indígenas que se destacam: Álvaro Tukano, Ailton Krenak, Aurilene Tabajara, Daniel Munduruku, Darlene Taukane, Eliane e Cássio Potiguara, Edson Brito Kayapó, Ely Mukuxi, Graça Graúna, Juvenal Payayá, Olívio Jecupé, Naine e Lúcio Terena, Roni Waeiry, Silvia Nobre Wajãpy, Yagrarê Yamã. Destaca-se de modo especial Kaká Werá Jecupé, que é um dos autores que trabalhamos na “Oficina de leitura e literatura de temática indígena”, com o propósito de conhecer a cultura local, já que discutimos que as produções dos povos servem para divulgar e manter viva a memória cultural indígena:

Todos esses escritores têm tentado – além de divulgar a literatura de seus povos, que, por sua vez, expressam seus costumes, crenças e tradição – refletir sobre a prática escritural e literária do índio, de forma mais abrangente, e de suas comunidades, de forma mais específica. Sabemos que uma grande maioria das obras de autoria indígena é editada e publicada, no Brasil, ainda com apoio dos não índios, representados financeiramente por órgãos do Estado, por organizações não governamentais ou por editoras particulares. Não contando, portanto, com recursos financeiros, práticos e técnicos suficientes para a publicação de extenso material, os escritores indígenas têm utilizado amplamente a internet como meio de divulgação de suas reflexões e críticas. (GUESSE, 2013, p. 04).

A autora descreve que a realidade dessas publicações ainda enfrenta dificuldades, pois muitos escritores indígenas brasileiros não possuem recursos suficientes para publicar e, assim, a internet tem sido um meio de realizarem a divulgação de suas criações literárias.

Graça Graúna (2009) afirma que, mesmo havendo a intromissão dos valores dominantes do colonizador, os indígenas têm o direito de demonstrar seus costumes, crenças e tradições. Dessa forma, eles vencem o tempo e mostram sua voz através da tradição literária, seja ela oral, escrita, individual ou coletiva; o que importa é a sobrevivência da memória. Percebe-se que “nos textos de autoria indígena se manifesta a literatura-assinatura de milhões de povos excluídos” (GRAÚNA, 2009, p. 01). Nas publicações, elementos culturais estão sendo recuperados pelo fato de os escritores ouvirem seus anciões; com isso, retomam-se e preservam-se hábitos culturais, valores e práticas tradicionais. Os livros são (re)apresentados aos não índios, divulgando a cultura e impondo o seu valor enquanto povos que vivem na diferença.

Considerações Finais

A diversidade cultural existente no país foi desrespeitada ao longo dos anos em que se constituiu a história e a formação de nossa nação. A partir dessa realidade, criou-se a Lei 11.654/2008, que trouxe a obrigatoriedade das escolas convencionais (não-indígenas) em estudar e conhecer a história e a cultura indígenas, sendo citadas as disciplinas de história, artes e literatura como âncoras responsáveis em efetivar, através do ensino, o reconhecimento das populações ameríndias. Por isso, as reflexões aqui apresentadas envolveram discussões relacionadas à ação de (re)conhecer as culturas indígenas e investigar a representação destas considerando-se as teorias de memória cultural e o trabalho de obras literárias em sala de aula, aplicando o papel da literatura em prol da formação integral do aluno, atendendo à prerrogativa da Lei referida.

Assim, compreendeu-se que a memória cultural indígena foi construída em meio a choques culturais. Isso ocorreu devido ao processo de colonização na América e, especialmente no Brasil, em que o europeu não reconheceu o povo habitante de terras brasileiras, nem reconheceu a cultura local e seus valores. Desse modo, é importante as instituições de educação levarem o aluno a conhecer a história e a cultura indígenas, respeitando a vivência de seus costumes e tradições.

Sabe-se que a memória cultural indígena foi sempre renegada pelo ocidental, no entanto, conforme Michael Pollak (1989), não podemos subalternizar esses povos pela representatividade e forças simbólicas que possuem ao criarem formas de vivenciar fenômenos da natureza e pela luta em defender seus costumes. Jacques Le Goff (1990) propõe que a memória cultural serve para a libertação dos povos e não para a servidão. Em contextos mais recentes, conforme Lino João de Oliveira Neves (2003), surgem movimentos indígenas que buscam se autoafirmarem em suas comunidades, cultuando suas formas de vivência e buscando essa libertação para contar a sua própria história. Surge, então, a reflexão do caso da literatura canônica que sempre considerou obras literárias como sendo aquelas articuladas por um processo de interesses dos que detinham o poder. Hoje, encontramos uma realidade em que a autoria indígena vem conquistando campo na literatura.

Através dos personagens canônicos da literatura, se faz uma releitura do passado histórico e se percebe, conforme Peter Burke (1992), que a história tradicional oferece uma visão dos feitos dos grandes homens (estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos), deixando um papel secundário aos demais agentes sociais. Entretanto, essa concepção deve ser desmistificada, e devemos começar a mostrar a história dos excluídos de forma que sejam devidamente considerados como agentes do fazer de suas experiências.

Abordar a temática indígena no ensino da literatura é exercer o papel social que a literatura desempenha: o de contar a história dos vencidos e não só dos vencedores, como a história tradicional tem feito ao longo dos anos. Principalmente, reconhecer a autoria indígena, como avalia Graça Graúna (2009), pois eles têm o direito de demonstrar seus costumes, crenças e tradições. Assim, vamos reconstruir a história indígena a fim de reconhecer a importância de sua sabedoria, de seus valores e conhecimentos culturais que fizeram desse país um lugar de grande diversidade étnica, impulsionando o crescimento e a identidade nacional. A proposta de mudança no currículo dada pela legislação (Lei 11.645/2008) pretendia contribuir na reelaboração de identidades sociais capazes de reduzir os estereótipos criados em torno dos valores socioculturais e históricos dos povos indígenas.

Nessa direção, a valorização da autoria indígena torna-se uma forma de reconhecimento de sua vivência cultural, oportunizando a construção de uma nova história em que todos os povos sejam reconhecidos.

Referências

BRASIL. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Que estabelece as diretrizes e bases de educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. República Federativa do Brasil. Brasília. DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso em: fev. 2015.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: FOSTER, William David; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Org.). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

GUESSE, Érika Bergamasco. Prática escritural indígena: língua e literatura fortalecendo a identidade e a cultura. **Anais... SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

GRAÚNA, Graça. **O direito à literatura indígena**. 2009. Disponível em: <<http://ggrauna.blogspot.com/2009/04/o-direito-literatura-indigena.html>>. Acesso em: out. 2014.

GUERRA, Vânia Maria Lescano. **O indígena de Mato Grosso do Sul: práticas identitária e culturais**. São Carlos: Pedro & João, 2010.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Oré Awé roiru’a ma: todas as vezes que dissemos adeus**. São Paulo: Fundação Phytoervas, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

MARINHO, Marcelo. Excluídos e marginalizados na história e na literatura: imagens dos povos indígenas em representações literárias da América Latina. In: FOSTER, William David; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (Org.). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

NEVES, Lino João de Oliveira. Olhos mágicos dos Sul (do Sul): lutas contra-hegemônicas dos povos indígenas no Brasil. In: SANTOS, Boaventura de Souza. (Org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos históricos**: Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, 1989.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

IMPRESSÕES DA DITADURA BRASILEIRA NA CORRESPONDÊNCIA DE CAIO FERNANDO ABREU

Mara Lúcia Barbosa da Silva *

Resumo: no prólogo de *Escrita de si, escrita da História* (2014), Angela de Castro Gomes, discorre acerca de uma nova forma de pensar a correspondência e sobre a relevância que lhe passou a ser dada. Para Gomes, essa escrita integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser melhor entendida a partir da ideia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos, pois diários íntimos e memórias sempre despertaram interesse, mas, mais recentemente, ganharam novo impulso. Os tempos modernos consagrariam, então, o lugar do indivíduo na sociedade e essa nova categoria de indivíduo faz com que se transformem as noções de memória, documento, verdade, tempo e história. Através da análise da correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, entre 1969 e 1985, utilizando como *corpus* principal de pesquisa o livro organizado por Italo Moriconi, *Caio Fernando Abreu: cartas* (2002), e tendo como base norteadora a noção de rastro estabelecida por Walter Benjamin, identificamos a percepção do autor sobre os acontecimentos que se sucediam no Brasil durante o período do Regime Militar.

Palavras-chave: Epistolografia; Escritor brasileiro; Memória; Rastros; Ditadura.

IMPRESSIONS OF THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN THE CORRESPONDENCE OF CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: in the prologue of *Escritas de si, escritas da História* (2014), Angela de Castro Gomes reflects on a new way of thinking about correspondence as well as the relevance given to it. According to Gomes, such writing gathers a set of modalities of what is widely known as production of the self in the modern Western world. This definition may be more comprehensible from the idea of the relation that is established between the modern man and his documents, due to the fact that intimate diary and memories have always arisen a lot of interest, but more recently, it is possible to verify a growing concern over them. Modern times have given emphasis on the individual's place in society and this new category of subject has the ability to change the notions of memory, document, truth, time and history. Through the analysis of Caio Fernando Abreu's active correspondences, written between 1969 and 1985, using as main *corpus* of study the book organized by Italo Moriconi named *Caio Fernando Abreu: cartas* (2002), in addition to the notion of trace developed by Walter Benjamin, it was possible to identify the author's perception on the events that were taking place in Brazil through the military dictatorship period.

Keywords: Epistolography; Brazilian writer; Memory; Traces; Dictatorship.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista PNPd/Capes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM).

Uma nova forma de pensar a correspondência e a relevância que lhe passou a ser dada são temas tratados pela historiadora Angela de Castro Gomes no texto de abertura da coletânea de artigos *Escrita de si, escrita da História* (2004), que reúne estudos sobre as correspondências ativas e passivas, diários e textos de cunho memorialístico, de intelectuais, políticos e artistas, que fizeram parte da história do Brasil de meados do século XIX até o fim do século XX. Segundo Gomes (2004), a escrita autorreferencial integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si no mundo moderno ocidental e esses escritos - denominados *escritas de si* - têm despertado um interesse cada vez maior. Tais peculiaridades se estabeleceram a partir de uma nova relação entre o indivíduo moderno e os seus documentos, e incluem sob as suas características gêneros, como correspondências, diários, biografias, autobiografias.

A *escrita de si* como uma prática passou a ser divulgada no século XVIII como consequência de uma série de circunstâncias anteriores, quase todas relacionadas à emergência de um mundo e de indivíduos modernos. Essa nova categoria de indivíduo, que exprime identidades parciais nem sempre harmônicas, faz com que se transformem as noções de memória, documento, verdade, tempo e história.

Assim, passam a ser legítimos os procedimentos de construção e guarda de uma memória individual comum, e não apenas a de um grupo ou de homem célebres. O indivíduo desse tipo de memória é o sujeito comum, o anônimo, cuja vida é composta por acontecimentos simples do cotidiano, mas que adquirem importância pela ótica da produção de si.

A *escrita de si*, de Caio Fernando Abreu – nosso objeto de estudo – não é a de um sujeito nem tão comum, nem tão anônimo, mas sim de um sujeito civil que tinha muito apreço pelas cartas: “Me perdoe a distância no Brasil, acho que sou melhor por carta [...]” (2002, p. 240); “É menos imediato, mas gosto mais. A gente não deve permitir que as cartas se tornem obsoletas, mesmo que talvez já tenham se tornado.” (2005b, p. 196).

O acervo de correspondências ativas e passivas do escritor é bastante extenso, e parte dele está depositado no Delfos¹ – Espaço de Documentação e Memória Cultural, localizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre. O Delfos abriga dezenas de acervos de escritores e intelectuais brasileiros e o de Caio Fernando

¹ CAIO FERNANDO ABREU. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>>. Acesso em: 25 abr. 2016.

Abreu apresenta um total de 2.780 itens, dos quais 1540 referem-se à categoria correspondência, que compreende, além das cartas, cartões postais, bilhetes, convites, currículos e documentos comerciais, entre outros.

Para Marcos Moraes (2006), a correspondência de escritores abre-se, normalmente, para três possibilidades de exploração: como forma de se conhecer os bastidores da vida literária; como laboratório de criação, ao permitir que se conheça o projeto literário do autor, e como expressão testemunhal, o que pode ajudar também a definir um perfil biográfico.

Além dessa tríade exploratória, acreditamos que a epistolografia de Caio F. possibilita identificar uma quarta perspectiva de estudo, que é de certa maneira também uma forma de expressão testemunhal, embora transite entre o pessoal e o social, com a correspondência tornando-se um espaço no qual é possível mais do que apenas observar, também vislumbrar a realidade que o circunda.

Nesse último sentido, analisamos a correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, de 1969 a 1985, no livro *Caio Fernando Abreu: cartas*, publicado em 2002. Para pensarmos nesse *corpus* sob o ponto de vista de expressão testemunhal, nos valeremos da categoria “rastros” proposta por Walter Benjamin. Esse conceito está disperso em vários dos seus escritos e, para Ginzburg (2012), em sua riqueza e complexidade, permite que se elaborem reflexões sobre variados objetos. Além disso, Gagnebin (2012) chama a atenção para o fato de que as mesmas ambiguidade e complexidade paradoxal, no que concerne à caracterização do conceito de rastro, que se encontram na tradição filosófica e historiográfica, também afetam os usos do conceito em Benjamin.

Sendo a epístola nosso objeto de estudo, vamos adentrar na categoria rastro através de uma carta datada de 9 de dezembro de 1938, que faz parte da extensa correspondência trocada entre Theodor Adorno e Benjamin. Essa comunicação, para Matos “oferece ao leitor a contribuição mais valiosa da compreensão do livro das *Passagens*, de Benjamin, como também da gênese do pensamento de Adorno” (2012, p. 15).

Nessa carta, Benjamin apresenta suas argumentações e rebate várias das críticas de Adorno à primeira versão do seu ensaio “A Paris do segundo império em Baudelaire”, em carta de 10 de novembro de 1938, já bastante veiculada. Uma dessas argumentações trata sobre o conceito de *spuren*:

Na minha carta em apenso escrevi que os fundamentos filosóficos do livro não se podem abarcar da perspectiva da segunda parte. Se um conceito como

vestígio fosse receber uma interpretação concludente, então teria de ser introduzido com toda a desenvoltura no plano empírico. Isso poderia se dar de forma ainda mais convincente. De fato, a primeira coisa que fiz ao regressar foi verificar uma importante passagem de Poe para minha construção da narrativa policial a partir da obliteração ou fixação dos vestígios do indivíduo no meio da multidão da metrópole. Mas o tratamento do vestígio na segunda parte tem de permanecer então justamente nesse plano, se é para receber mais tarde uma iluminação fulminante nos contextos decisivos. Essa iluminação está prevista. O conceito de vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura. (ADORNO, 2012, p. 411-412).

Termo ambíguo em alemão, rastro é apenas uma das suas muitas possibilidades de tradução na língua portuguesa para uma das categorias mais importantes do pensamento benjaminiano. A palavra *spuren* pode ser traduzida também como vestígio, resto, marca, impressão. Nesse sentido, mais do que “rastros” ou “vestígios”, acreditamos que o termo impressão² se ajusta mais adequadamente ao olhar que queremos lançar sobre a correspondência de Caio Fernando Abreu neste recorte.

Segundo Benjamin (1994), a obra de arte em sua essência sempre foi reprodutível; porém, a partir da reprodução técnica da obra de arte, esse processo desenvolveu-se intensamente, o que gerou a atrofia da aura da obra de arte. O que se extinguiria com a perda da aura é sua existência única, sua autenticidade. Na carta para Adorno, Benjamin afirma que o conceito de vestígio (impressão) encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura. Assim, se a aura seria caracterizada pela sua “exclusividade”, o rastro, em oposição, assenta-se na sua pluralidade. O rastro não é fixo, ele pode ser apreendido, percebido em pequenas partes, em recônditos dispersos. Ele pode ser composto por um olhar que tem a pretensão de vê-lo, de encontrá-lo.

Para Rolf-Peter Janz (2012), a diferença formulada por Benjamin entre aura e rastro – na qual afirma: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (2006, p. 490) – mostra-se plausível apenas quanto à última afirmação. Janz acredita que elas não diferem tanto, mas enquanto a aura se apodera de nós, somos nós que descobrimos o rastro, desempenhando um papel ativo.

² No dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0, a palavra impressão apresenta mais de uma dezena de acepções, sendo que uma delas diz: “pensamento ou sentimento acerca de algo, que configura um ponto de vista, uma opinião, um comentário (mais us. no pl.)”.

Ginzburg (2012) ressalta que a perspectiva benjaminiana sobre os rastros não propicia totalizações conclusivas, que, como em outros casos, essa teoria não se apresenta de modo sistemático, nem mesmo em termos de unidade conceitual, e que o “rastro ocupa um ponto intermediário entre conceito e imagem, proposição e metáfora, e essa posição acentua a sua pertinência” (p. 125). Além disso, o rastro “teria uma ambiguidade constitutiva: mesmo tendo constituição precária, ele pode definir quem o deixou. [...] É preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado.” (p. 126).

No Brasil, membro das terras sem memória, segundo Ginzburg (2012), o rastro é elemento fundamental para que se constitua uma memória histórica, já que nosso conhecimento sobre alguns importantes episódios de nossa história nos é insuficiente. Nos interessa, nesta abordagem, o episódio da vigência do governo militar no Brasil, período que envolve a restrição de liberdades, a ocorrência de acontecimentos escusos (e outros tantos desconhecidos), e o desaparecimento de pessoas que não deixaram “rastros”.

Através da seleção de cartas de Caio Fernando Abreu, apresentamos algumas impressões trazidas pela correspondência de um escritor brasileiro com carreira literária em processo de construção e ascensão nesse período. No dizer de Pinheiro (1998), na véspera de se tornar ele mesmo. Além de encarar uma vida independente (econômica e emocionalmente) longe de casa, Caio não só precisou enfrentar todos os problemas que norteiam o estabelecimento de uma carreira artística (literária), como também se defrontou com as regras de um jogo autoritário que lhe tolhia a liberdade de criação.

Acreditamos que a pertinência de buscar essa “impressão” em Caio Fernando Abreu deve-se a sua importância como personagem na história da literatura brasileira, pela forma como o autor, em sua obra, especialmente a narrativa, conseguiu traduzir de modo exemplar a sociedade de seu tempo, tornando-se ícone de uma geração. Salientamos essa relevância também pela extensa e importante rede de relações que estabeleceu com seus pares contemporâneos, o que podemos constatar pela e na sua correspondência, em tempos nos quais redes sociais e aplicativos, como *Facebook*, *Twitter*, *Instragan*, *Snapchat*, *WhatsApp*, etc., eram inexistentes.

Através dessas “ligações epistolográficas” – algumas perigosas –, Caio tratou do seu processo criativo, do mundo literário, de questões existenciais, sociais e políticas. Sobre esse último tema,

buscamos na correspondência do autor suas impressões sobre o que se passava no Brasil, a partir do golpe e das medidas coercitivas tomadas pelo governo no sentido de manter a “ordem”.

O Regime Militar estabeleceu-se no Brasil aos trinta e um dias de março de 1964. Uma das primeiras medidas desse regime foi instituir os AIs, Atos Institucionais, mecanismos arbitrários empregados para aumentar a autonomia do Poder Executivo e, conseqüentemente, do poder repressivo. O AI-1 estabeleceu a eleição indireta para a presidência da República, num mandato que seria provisório. O primeiro presidente “eleito” foi o general Castelo Branco. A ele se sucederam Arthur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo, que comandaram, então, o país por vinte longos anos.

Os AIs tornaram-se prática corrente; a cada novo governo, novas sanções eram impostas à população, restringindo cada vez mais as liberdades políticas e civis. Em 1965, o AI-2 estabeleceu em definitivo a eleição indireta para a presidência e vice-presidência e extinguiu os partidos políticos, entre outras medidas. O AI-3 determinou eleições indiretas também para os governos estaduais. O AI-4 instituiu uma Assembleia Constituinte no Congresso Nacional para votar ~~uma~~ nova Constituição, que iria limitar a participação popular nos processos decisórios. O AI-5, instalado em 1968, foi o mais duro dos atos: direitos políticos foram cassados, professores universitários foram compulsoriamente aposentados, a tortura foi instituída, o Congresso Nacional, que já havia sido cooptado pelo regime, foi fechado e a produção cultural tornou-se alvo de cerceamentos.

Caio Fernando Abreu não era uma pessoa engajada politicamente, mas era simpatizante da esquerda e participava de algumas passeatas e reuniões de grupos de oposição (DIP, 2011), atividades que lhe renderam uma ficha no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e uma ordem de busca pelo órgão, o que reforçou a pertinência de sua temporada na Casa do Sol³, residência da poeta Hilda Hilst, no litoral norte de São Paulo: “Não cheguei a ser preso. Eu tinha 19 anos. Assinei uns manifestos, fui a comícios e ia a

³ A Casa do Sol foi construída por Hilda Hilst em 1965 e abrigou a autora até seu falecimento em 2004, sendo tombada pelo patrimônio histórico em 2011. Localizada em Campinas (SP), fez parte do processo criativo da escritora e é protagonista de sua obra. [...] Local de grande efervescência cultural, foi frequentada por personalidades como Lygia Fagundes Telles, José Luís Mora Fuentes, José Antônio de Almeida Prado, César Lattes e Mário Schenberg, entre outros. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/sala-de-memoria-casa-do-sol>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

passatas mais para ver a Norma Bengell vestida naqueles seus vestidos do Paco Rabanne do que para protestar. Eu era um menino.” (DIP, 2011, p. 127).

Em carta para os pais, Zaél e Nair Abreu, em março de 1969, Caio relata que estava hospedado na Casa do Sol, que fora demitido da revista *Veja*, da qual fizera parte da primeira equipe de jornalistas, e que ainda estava desempregado: “A desculpa que davam, quando havia vagas, é que eu não tinha diploma universitário. Além disso, depois do último ato institucional, a situação da imprensa ficou completamente negra.” (ABREU, 2002, p. 355-356). O ato ao qual Caio se refere é o AI-5, que implantou a censura explícita nas redações de jornais e revistas e proibia a veiculação de conteúdos considerados impróprios. Havia duas estratégias de operação, segundo Kushnir (2004): uma delas mantinha censores trabalhando dentro das redações, e a outra se constituía da chegada nas redações de telefonemas, avisos por telex e mensagens, quase diárias, que regulavam as informações que poderiam ser divulgadas. A expressão utilizada por Caio demonstra que considerava as circunstâncias de trabalho bastante difíceis.

Na conjuntura de regulação da informação e das manifestações artísticas, o governo militar instituiu, então, a figura do censor, personagem que definia o que poderia ou não ser veiculado. Programas de rádio e de televisão, publicações, shows, espetáculos teatrais, ou seja, toda manifestação que pudesse carregar algum conteúdo de crítica, protesto ou fosse considerado inadequado, segundo os parâmetros da Lei de Segurança Nacional (LSN), conjunto de leis que visavam manter a lei e a ordem segundo o Estado, deveria receber antecipadamente o aval da censura.

Caio Fernando Abreu teve sua liberdade e sua integridade física ameaçadas, mas conseguiu escapar ileso. A sua obra, no entanto, não passou incólume à ação da censura. Em *Criação e repressão: Caio Fernando Abreu e a censura no Brasil da segurança nacional*, Deivis Jhones Garlet (2014) realiza interessante estudo que apresenta como a censura se corporifica na legislação do período, através de Leis, Decretos e AIs, com a justificativa de manter a ordem, atentar pela moral e os bons costumes e garantir os interesses e a segurança nacionais. O estudo realiza um cotejamento entre a legislação vigente à época e os textos do autor que foram totalmente censurados ou publicados com a supressão de trechos, procurando objetivar a proibição e os motivos para tal com base nas leis sobre censura.

Uma informação do próprio Caio na edição “revisitada” de *O ovo apunhalado* dá conta da dificuldade de publicá-lo e da exclusão de três contos da obra: “Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados ‘fortes’ pela instituição cultural que o co-editou. Foram também eliminados três textos ‘imorais’, que não incluí nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que já é.” (ABREU, 2001, p. 11).

A análise de Garlet realiza-se com os contos que tiveram trechos censurados e com dois dos três contos suprimidos daquela edição – “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” –, porque até o momento da finalização da sua pesquisa não havia conseguido identificar o terceiro texto. Essa questão foi dirimida em julho de 2015, no Delfos, quando em pesquisa sobre a correspondência de Caio Fernando Abreu, encontramos, em uma carta de 23 de maio de 1977, do autor para Cícero Sandroni⁴, informações acerca do referido episódio quando da publicação de *O ovo apunhalado*:

O seguinte-, informação analisada: O Instituto Estadual do Livro⁵, quando da época da ~~{XXXXXXXXXX}~~⁶ <publicação de>⁷ “O ovo apunhalado”, retirou do livro três contos, sob a alegação de que “eram muito forte & podiam causar problemas”. Os contos eram “Gerânios”, “Triângulo em Cravo e Flauta Doce” e “Mas Apenas e Antigamente Guirlandas Sobre o poço” (além disso, substituíram a palavra putas do conto “Oásis” por mulheres).⁸

O conto “Gerânios”, ao que nos consta, nunca foi publicado, ao contrário de “Triângulo em cravo e flauta doce”, que, segundo Caio: “Em 1978, graças a Cícero Sandroni, saiu na revista *Ficção*” (ABREU, 2005a, p. 217), ou seja, no ano seguinte ao da carta mencionada. Por seu lado, “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, como também informa o próprio Caio (2005a), foi publicado uma única vez no *Correio do Povo*, no “Caderno de Sábado”, com ilustração de Nelson Boeira Faedrich, antes do episódio do IEL. Ambos os textos foram excluídos da reedição de *O ovo apunhalado*, conforme Caio, mas publicados posteriormente em *Caio 3D: o essencial da década de 1970*.

⁴ Jornalista e escritor, ocupante da 6ª cadeira da Academia Brasileira de Letras (ABL).

⁵ Instituto Estadual do Livro (IEL), na época dirigido por Lígia Morrone Averbuch. A instituição a qual Caio se refere como coeditora é a Editora Globo. Disponível em: <<http://ielrs.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

⁶ Convenção utilizada pela crítica genética para indicar a eliminação de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico.

⁷ Convenção utilizada pela crítica genética para indicar o acréscimo de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico.

⁸ DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural, da PUCRS – Acervo Caio Fernando Abreu, registro número 48052

O episódio de *O ovo apunhalado* foi apenas uma das situações de restrição na qual a produção literária de Caio esteve envolvida. Em carta para Hilda Hilst, de 10 de novembro de 1969, o autor menciona a censura ao conto “A visita”, que foi publicado nos periódicos *O Estado de São Paulo* e no *Correio do Povo* e, mais tarde, também em *Caio 3D: o essencial da década de 1970*: “‘A visita’ saiu todo cortado no *Estado*. Cortaram a palavra ‘esperma’, além dos trechos onde eu falava discretamente que os filhos da Valentina tinham relações com os homens e os animais.” (ABREU, 2002, p. 390). Para Vera Antoun, em 1974, Caio relata novo fato: “Hoje veio carta do *Suplemento de Minas Gerais*, para onde eu tinha mandado um conto, dizendo que o conto não pode ser publicado a não ser que cortem ou substituam as palavras merda e tesão. Tudo isso me desorienta.” (ABREU, 2002, p. 473).

Além das narrativas, a peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, texto dramático de Caio, também foi alvo das sanções do governo. O autor começou a escrever esse texto ainda em Londres, durante o seu “exílio voluntário” (2001, p. 9), onde ficou por pouco mais de um ano, entre 1973 e 1974, como conta a Vera Antoun: “Tenho escrito. Voltou o demônio (ou o anjo, não sei). Da peça, já tenho uma meia-hora escrita e o resto na cuca. Estou gostando, os diálogos estão ficando bons. Por enquanto o título é *Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?*” (ABREU, 2002, p. 465).

A peça foi premiada em concurso do Serviço Nacional do Teatro (SNT) e proibida pela censura do Regime Militar logo a seguir por tratar de assuntos considerados impróprios, como amor livre, homossexualismo e drogas: “Sobre minha peça – tudo bem. Ela recebeu um dos prêmios de leitura do SNT de 1976; tem sete títulos: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora; Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?* [...] Um grilo: eu pretendia encená-la o ano passado, já tinha teatro, data de estreia, equipe etc.: foi proibida no todo ou em partes pela Censura Federal. Para ser publicada, acho que tudo bem, não sei – mas para as leituras creio que haverá problemas.” (ABREU, 2002, p. 479-480).

Caio Fernando Abreu trata da proibição da peça na carta acima para Luiz Fernando Emediato, em 6 de outubro de 1976, e sobre a sua encenação exitosa, em 26 de agosto de 1983, após longo período de proibição, com a também dramaturga e amiga, Maria Adelaide Amaral: “Levinha, querida, depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa. Sou suspeito, claro, mas acho lindo. Tem tido casa cheia toda noite, crítica boa, aplausos em pé, aquelas coisas.” (ABREU, 2002, p. 61).

Em uma correspondência, de 4 de março de 1970, para Hilda Hilst, Caio, que cada vez mais passava a ser alvo das medidas restritivas da censura, externa seus sentimentos de indignação, insegurança e impotência diante das circunstâncias:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade. A. K. está preso em São Paulo: invadiram o Gigetto e o levaram, por tráfico e consumo de LSD. O grotesco da história é que nas chamadas “leis” não existe *nada* sobre LSD. Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisa do gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista *deles*) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos familiar. (ABREU, 2002, p. 396-397).

Na mesma carta, Caio trata sobre a possível censura às obras da amiga, incitando-a a não se submeter às sanções que, porventura, viessem a lhe ser impostas. Ele discute também, de modo amplo, sobre como criação e censura e quanto à atuação da classe diante dessa:

Sabe não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o *Osmo*. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. [...] Se isso que estou prevendo acontecer Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. [...] Acho que qualquer publicação “liberada pela censura” será, *a priori*, considerada como a favor do regime. Horrível, não? Não seria esta a hora exata dos escritores se reunirem e tomarem uma posição rígida e irreversível? [...] A nossa antologia, que sairia em março, não sei como está: será doloroso se for trancada, pois a gráfica está quase concluindo o serviço; por outro lado, será igualmente horrendo se for liberada – o que pressupõe que será inócua e não-pervertedora dos costumes e da moral da tradicional família. Por aí tu vês como estou confuso, o meu consolo (nem tanto) é que suponho que todo mundo deve estar na mesma. (ABREU, 2002, p. 399-400).

O autor, que já vaticinara o próprio sucesso para os pais um ano antes, “é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafos, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas” (2002, p. 358),

é quase preciso na sua prospecção de permanência daquela situação. Ele, entretanto, esperançosamente acredita que haverá de mudar e de fato muda.

Caio Fernando Abreu demonstra também, nas linhas dirigidas a Hilda Hilst, os sentimentos paradoxais que lhe assomavam, já que a ideia de passar incólume pelo crivo censor aderiria à de não transgressão e, de alguma forma, de adesão à moral reacionária imposta pelo Estado.

A mudança de posição de Caio ou pelo menos a atenuação dela, nos mostra o quanto era difícil para ele submeter-se aos desmandos da censura. Para o autor, escrever e compartilhar o seu trabalho eram atividades vitais e ficar paralisado por conta da censura era como deixar-se vencer. Ele chega a um acordo consigo mesmo e acaba por submeter-se a algumas sanções. Na carta à escritora Myriam Campelo, de 7 de abril do mesmo ano, evidencia-se uma mudança de postura diante da situação:

Gostei de saber que estás bem e trabalhando, apesar da portaria Leila Diniz. Sabe, no começo eu fiquei bastante baratinado com a coisa, não pensava que a repressão chegasse a tais extremos. Assumi, então, uma posição bem radical, achando que submeter originais à censura seria compactuar com o regime – depois, sei lá, comecei a achar que, já que a gente está aqui, o mais acertado seria procurar fazer coisas, mesmo dentro de toda essa limitação. Afinal, o evidente propósito do governo é obrigar todo mundo a meter a viola no saco. E como ninguém está a fim de dar uma de herói, creio que a gente ainda pode tocar alguma coisa com apenas a metade da viola dentro do saco. Ou pelo menos tentar. (ABREU, 2002, p. 403).

Caio revisa a posição radical antes apresentada a Hilda Hilst, pois percebe que, diante dos fatos consumados, se não fizesse nenhum tipo de concessão na escritura de suas obras, não conseguiria publicar mais nada. A indignação inicial cede lugar a certo conformismo, já que não se tinha ideia do tempo que poderiam durar esses governos e suas ordens restritivas, como o decreto nº 1.077, de censura prévia à imprensa, apelidado de Decreto Leila Diniz, como consequência de uma entrevista reveladora da atriz ao jornal *O Pasquim*, na qual falava abertamente de sexo.

Às dificuldades já existentes de divulgação e publicação de cultura num país como o Brasil juntaram-se as trazidas por um governo repressor e arbitrário e representavam uma luta ainda mais inglória. Em 7 de fevereiro de 1985, em carta para Luciano Alabarse, Caio conta uma conversa que tivera com a atriz Regina Duarte: “Hoje conversei longamente com Regina, a Duarte – e soube que minha história está trancada na Censura Federal: Dona Solange só

libera para depois das 23h [...] E eu JURO que amenizei TUDO que podia.” (ABREU, 2002, p. 109). Caio menciona aqui a censora mais temida do Brasil naquele momento: Solange Hernandez, a Dona Solange, também conhecida como *tesourinha*.

Segundo Kushnir (2004), Solange Hernandez era uma das representantes da linha dura que, num momento em que o processo de abertura já apontava para o final da censura, instituiu o Conselho Superior de Censura para rever as decisões da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A censora era tão presente na vida dos artistas que o compositor Leo Jaime criou uma música com o seu nome, *Solange*:

Eu tinha tanto pra dizer
Metade eu tive que esquecer
E quando eu tento escrever
Seu nome vem me interromper.
[...]
É o fim Solange
Eu penso que vai tudo bem
E você vem me reprovar
E eu já não posso nem pensar
[...]

Que um dia ainda eu vou me vingar
Você é bem capaz de achar
Que o que eu mais gosto de fazer
Talvez só dê pra liberar
Com cortes pra depois do altar
Solange, Solange, Solange
É o fim, Solange
Solange, ah! Ah! Solange
Pára de me censolange
[...]
É o fim Solange

Solange Hernandez fazia parte de um grupo de senhores e senhoras com rostos e nomes, que, segundo Kushnir (2004), de início eram nomeados e, mais tarde, passaram a ser selecionados em concorridos concursos públicos.

Sendo a atividade de escritor nada fácil no Brasil, Caio Fernando Abreu, assim como a maioria dos nossos escritores, é levado a fazer o que ele chamava de “biscates culturais”, trabalhos que incluíam traduções, roteiros, pesquisas para enciclopédias, artigos variados para revistas e jornais, cuja censura também o atingia. Em correspondência para Luiz Fernando Emediato, Caio lamenta a situação dos periódicos, em 8 de março de 1977:

Tô mandando procê o número 3 da *Paralelo*, que saiu hoje – o primeiro pós-Censura Prévia. Não houve grandes problemas para este número, cortaram pouca coisa. Mas a barra de grana da revista é que tá pesada. E pessoas desanimando, caindo fora do barco. Sei lá, não acredito que vá além do número 5. Uma pena. Parece que os nanicos entraram quase todos em crise. (ABREU, 2002, p. 484).

O autor refere-se à imprensa alternativa, independente e de resistência à situação política brasileira, representada por periódicos, como *O pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, entre outros (KUSHNIR, 2004), que eram continuamente censurados.

No conjunto de cartas selecionadas, é possível identificar as consequências da censura pelo lado de dentro, por quem a sofreu de forma direta e qual o significado que essas sanções traziam para um sujeito civil e para um criador para quem a liberdade era essencial. Em carta enviada para Hilda Hilst, em 29 de abril de 1969, Caio escreve:

Sei que tu não gostas do Caetano Veloso, mas vais ter que desculpar a citação: tem uma música dele, *É proibido, proibir*, em que ele aconselha a “derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros”, e fala que toda renovação tem que partir de uma destruição total, não só de valores pequeno-burgueses (as louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno – daí parte para o refrão, onde diz que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa – e não somente em termos de arte – realmente nova. (ABREU, 2002, p. 363).

“É proibido, proibir”, de Caetano Veloso, ilustra sonoramente o desejo de Caio pela plena liberdade de ser, pela plena liberdade de criar. Nessa longa carta para Hilst, Caio discorre ainda sobre as obras que a autora lhe havia enviado (*Osmo*, *Lázaro* e *O unicórnio*), enaltecendo a sua inovação e liberdade criativa.

Caio nunca possuiu uma filiação político-partidária, mas era obviamente contrário a um regime que tolhia liberdades e acabava com os direitos individuais. Em carta para o escritor Charles Kiefer, em novembro de 1982, em momentos de abertura política do país – que começara a delinear-se apenas no final do governo de Ernesto Geisel (1974-1979) e ampliara-se um pouco mais no período de João Figueiredo –, o autor desabafa: “Agora já é terça a chuva continua e o rádio vai dando o resultado das eleições (estou com vergonha dessa vitória do PDS aí)” (ABREU, 2002, p. 39). Caio se refere ao seu estado natal, o Rio Grande do Sul, e à eleição de Jair Soares, do Partido Democrático Social (PDS), sigla que estava alinhada ao Governo Militar e que conseguira eleger seu candidato a governador nas primeiras eleições diretas para todos os estados brasileiros desde o início da vigência do Golpe.

Três anos mais tarde, em 28 de janeiro de 1985, o Brasil vivia um momento que se encaminhava para a plena liberdade democrática. Escrevendo para o amigo Luciano Alabarse, de São Paulo, para onde se mudara dias antes, Caio menciona a eleição de Tancredo Neves,

para a Presidência da República, ocorrida no dia 15 de janeiro: “Estou aqui há exatamente 12 dias. Foi difícil mudar. É sempre difícil. Primeiro fugi, adiei coisas. Depois aceitei, ganhei alguma energia no dia exato da eleição de Tancredo Neves – mudei no dia seguinte (16), em ritmo de ‘Muda Brasil’” (ABREU, 2002, p. 104).

Se antes havia a inconformidade, agora Caio demonstra o seu entusiasmo diante das possibilidades de mudança que se avizinham com a chegada de um civil ao poder, mencionando inclusive o *slogan* da campanha de Tancredo Neves. Contudo, essa esperança logo foi posta à prova, pois o recém-eleito presidente foi acometido por uma doença, cuja evolução se estendeu por meses, levando-o à morte em 21 de abril de 1985, coincidentemente o dia do herói da Inconfidência, causando o temor de que, de novo, regredíssemos politicamente:

Creio que Tancredo morre entre hoje e amanhã. Acho essa história de uma ironia e uma crueldade raras. Tudo muito nefasto, como diria o Gil. Sim, teremos que engolir Sarney e outro governo tipo Figueiredo – e mais inflação, e mais desemprego, e mais terceiro-mundismo, e mais solidão e desencontro entre as pessoas. Tudo caminha aceleradamente para o fim, e nós vamos ter que assistir Armagedon de dentro. (ABREU, 2002, p. 123).

O pessimismo de Caio é um retrato do sentimento de desalento que tomou conta dos brasileiros por conta da destruição da esperança que fora depositada na figura de Tancredo Neves como o símbolo de liberdade democrática e de mudanças efetivas no país.

Escrever era a forma de comunicação primeira de Caio Fernando Abreu, o que se comprova pela extensão de sua obra, pelas suas cartas, pelos diários, pelas crônicas, etc., era sua forma de se expressar, de se conectar com o mundo. Tolher esse direito para um homem e um artista como Caio constituía-se algo tão danoso quanto uma violência física.

Através das impressões trazidas pela correspondência de Caio Fernando Abreu, percebemos como ele diagnostica as limitações do aparelho repressor, que pelo regramento ao qual se limita não consegue perceber quando uma produção artística vai além, ou seja, uma censura burra, que Caio denominava de “censura-teresinha”. As sanções impostas se atinham na defesa de valores morais, em nome da tradição, da família e da propriedade, que não aceitavam o que saía dos padrões estabelecidos como normais para a vida em sociedade, para o amor, para o sexo, que se restringia a determinados comportamentos e escolhas, e aquilo que se apresentava fora disso era considerado nocivo para o Estado e, portanto, perigoso.

O estado de confusão vivido pelo autor diante da censura e como essas restrições se refletiam diretamente na produção e na difusão de sua obra literária, bem como na de outros artistas manifesta-se na sua correspondência. Percebemos o estado de espírito de desalento que se instala em vista de tantas arbitrariedades, do grande espectro de pessoas reacionárias no seu entorno e da falta de autonomia para o livre pensar. No entanto, à sua maneira, sem “dar uma de herói” (ABREU, 2002, p. 403), fazendo uma ou outra concessão, Caio consegue atravessar esse espinhoso período, no qual produz a maior parte da sua transgressora obra.

Faz-se especialmente necessário elucidar como se passavam os processos que tanto reprimiam as práticas políticas e culturais no período do Regime Militar porque uma boa parte da população brasileira não fazia a mínima ideia do que se passava. E recentes pedidos de determinados grupos para que as forças armadas voltem a comandar o país, em nome de um pretenso reestabelecimento da ordem política, econômica e social, comprovam que se desconhece de fato o que acontecia no país naquele momento.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Caio Fernando Abreu**: cartas. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Contos. In: _____. **Caio 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005a. p. 145-289.

_____. Correspondência (1980-1987). In: _____. **Caio 3D**: o essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b. p. 193-251.

_____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ADORNO, Theodor W. **Correspondências, 1928-1940** – Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166-171. (Obras escolhidas, V. 1).

_____. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CAIO FERNANDO ABREU. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>>
Acesso em: 20 jan. 2016.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FAUSTO, Boris. O regime militar e a transição para a democracia (1964-1984). In: _____. **História concisa do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 257-310.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina, GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 27-38.

GARLET, Deivis Jhones. **Criação e repressão:** Caio Fernando Abreu e a censura no Brasil da segurança nacional. 2014. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

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

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: _____. (Org.). **Escrita de Si, escrita da História.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina, GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 13-25.

KUSHNIR, Beatriz. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de Si, Escrita da História.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004. p. 357-378.

MATOS, Olgária Chain Feres. Apresentação à edição brasileira Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século. In: ADORNO, Theodor W. **Correspondências, 1928-1940** – Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. p. 15-46.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente:** 1964-1992. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).

MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. **MANUSCRÍTICA.** Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML, n. 14, dez. 2006. p. 65-70.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Prefácio. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Cultura brasileira como apagamento de rastros.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 11-17.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **A gênese de Incidente em Antares.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 65.

DE QUANTAS NARRATIVAS SE FAZ A HISTÓRIA? UMA LEITURA DE *NEIGHBOURS*, DE LILIA MOMPLÉ, EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Ubiratã Roberto Bueno Souza*

Resumo: o presente artigo¹ se propõe a uma leitura do romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lília Momplé, que busca delinear os traços estéticos estruturantes desse romance para, em seguida, conectá-los a hipóteses interpretativas relativas à história de Moçambique. Ao construir uma macronarrativa a partir de micronarrativas atomizadas localizadas em capítulos que representam horas distintas em apartamentos distintos, o romance de Momplé problematiza construções narrativas nacionais teleológicas que se furtam ao reconhecimento do indivíduo e de sua constitucionalidade como agente do processo histórico.

Palavras-chave: Literatura moçambicana, história de Moçambique, literatura e história.

HOW MANY NARRATIVES DOES IT TAKE TO MAKE HISTORY? A READING OF LILIA MOMPLÉ'S *NEIGHBOURS* FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE

Abstract: this article proposes a reading of the novel *Neighbours* (1995), by the Mozambican writer Lília Momplé, which seeks to outline the structural aesthetic traits of this novel to then connect them to interpretative hypotheses concerning the history of Mozambique. When building a macronarrative from atomized micronarratives located in chapters representing different hours in different apartments, the novel discusses teleological national narrative constructions that deny the recognition of the individual and his/her constitutionality as the historical process agent.

Keywords: Mozambican literature, history of Mozambique, literature and history.

O romance *Neighbours*², lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo a autora do livro, Lília Momplé, no prefácio da primeira edição, “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6).

* Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela FFLCH (USP), e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição.

¹ Este artigo é decorrente de uma leitura maior do mesmo romance feita a partir de um pressuposto comparativo e inserida na pesquisa de mestrado *A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de Neighbours, de Lília Momplé, e Os sobreviventes da noite, de Ungulani Ba Ka Khosa*, defendida em 2014, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

² A edição do romance a que ora se refere é a primeira, lançada em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 1994, na coleção Karingana, nº 16 (MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995).

A pintura, estampada na capa da primeira edição, mostra uma garra deformada pintada em cores fortes, com pelo menos seis dedos de unhas afiadas, e com aspecto tonal lembrando putrefação. Posteriormente, em entrevista, Momplé afirmou que os fatos reais em que se baseia a obra passaram-se efetivamente em 1985 com uma sua amiga que “era muito boa gente [...] ela tinha muita vida, senão mesmo ela era a própria vida. Isso foi muito doloroso e marcou-me”³. Propomos para este artigo esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours*, verificando como se constituem os procedimentos narrativos do romance para, posteriormente, verificar como esses procedimentos estão relacionados com a história de Moçambique.

Antes mesmo da leitura propriamente dita de *Neighbours*, chama atenção a forma como a obra se organiza entre capítulos e subcapítulos, de modo que estes não são enunciados para o leitor como tais, mas são indicações de marcações espaço-temporais que serão determinantes para consequências posteriores, como iremos analisar. Não há nenhum tipo de preâmbulo ou qualquer outra forma escrita que nos mostre a identificação de uma voz narrativa, mas a marcação de uma hora, "19 HORAS", com a quantidade de informação exata de um relógio. Na sequência, na página seguinte, encontramos outra informação exibindo apenas uma marcação, agora espacial: “Em casa de Narguiss”. Perceberemos logo que estamos dentro de apartamentos distintos em horas simultâneas, a perceber o burburinho que existe dentro de cada um desses espaços. Esse procedimento de onisciência relativa ao interior de cada um dos apartamentos ocorre de forma absolutamente autônoma, uma vez que um apartamento não estabelece contato com outro: é possível suspeitar, inclusive, que os vizinhos sequer se conheçam. A apresentação desses interiores para o leitor, portanto, é feita preservando-se a mais estrita autonomia de cada um desses apartamentos: um apartamento não toca os demais, e a voz narrativa, fiel ao apartamento em que se encontra, não se refere ao outro, como se os outros apartamentos não existissem.

Temos então espécies de “sub-narrativas”, por assim dizer, que se encontram integradas em função de uma narrativa maior, que só conheceremos no final. Dentro dessas “sub-narrativas”/apartamentos/capítulos teremos a narração do que acontece enquanto as horas passam, mas também conheceremos as minúcias da vida de cada uma dessas

³ Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

personagens. Cada uma dessas minúcias, no entanto, está em função de certas dinâmicas que se estabelecem na autonomia de cada um desses interiores de apartamentos, e essas dinâmicas serão decisivas na economia da obra, ou seja, na macronarrativa que engloba as “sub-narrativas” (apartamentos / capítulos). Essas dinâmicas impõem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez ou outra até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento.

No primeiro apartamento a que temos acesso conhecemos a família de Narguiss, uma islamita da Ilha de Moçambique filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. Ela e as filhas estão a preparar comidas para a festa islâmica de Ide, quando se oferece um banquete. Acompanharemos o que ocorrerá dentro desse apartamento às 19h, às 21h e das 23h até à 1h, quando a história se encerra. Nada além da preparação dos alimentos do Ide, das conversas triviais de cozinha e de uma visita da prima Fauzia acontece ali. Narguiss está calada e ensimesmada, justamente por conta de três conflitos que lhe abatem nessa noite e que a fazem ficar taciturna. Esses problemas estão hierarquizados e, por ordem, são: o Ide festejado sem lua, contrariando um costume tradicional; o marido que deixa a família durante o Ide para passá-lo na Ilha de Moçambique com uma amante; e as três filhas solteiras, passadas da idade usual de se casar, pelo menos uma delas recusando-se a isso terminantemente por conta dos estudos.

O segundo apartamento a que temos acesso é todo desenhado sob o signo da precariedade e da restrição, e este signo se manifesta de diversas formas. Os moradores desse apartamento compõem um jovem casal, são Januário e Leia, que se encontra grávida, e uma pequena filha, Íris, de dois anos de idade. Às primeiras horas daquela noite nada ali acontece, senão Leia que espera pacientemente o marido, junto da filha, a pensar na trajetória de vida que construiu junto de Januário. Essa espera é o mote para acessarmos toda a história pessoal de ambos. A precariedade que ali se instala, no entanto, surge como o reflexo de algo maior, uma precariedade que não atinge somente o casal, mas se estende a todo um corpo social. Assim, Leia e Januário parecem assumir a dimensão de elementos típicos na narrativa, semelhantes a outros tantos que existem por aí, naquele contexto específico. Os cortes de energia, o que, inclusive, atravessa todos os apartamentos, é exemplo disso: é apenas mais uma das muitas precariedades com as quais Leia aprendeu a conviver, mas isso não é específico desse apartamento ou desse casal, todos os vizinhos de *flat*, quiçá da cidade,

precisam adaptar-se a essa precariedade. Às 21h Januário já estará presente, e acompanharemos a família em escasso jantar até a hora em que se deitarão junto à filha para o repouso.

Quando entramos na casa de Mena e Dupont, o terceiro apartamento, um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zalúia e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zalúia fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para certos sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe a respeito dessa reunião misteriosa nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento. Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário nesta noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zalúia nada fala, está calado e taciturno. Dupont obedece Romu, a despeito de ser o dono da casa, mas é brutal e autoritário com sua esposa, que está na cozinha. Com essa hierarquia assim estabelecida, Romu acaba por também desejar, sexualmente, a submissão de Mena, e assediá-la constantemente, momentos em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que presenciamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa em vários voos livres até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais.

O que estava oculto era, na verdade, um plano daqueles sul-africanos esperados no apartamento de Mena e Dupont para atacar o apartamento de um singelo casal vizinho de agentes da ANC, de modo a parecer que tinham confundido o alvo. Com isso esperavam causar uma reação de pânico e insegurança e, concomitantemente, abalar a opinião pública a respeito do apoio que Moçambique dava ao Congresso Nacional Africano (MOMPLÉ, 1995, p. 86). Justamente por isso a *flat* de Leia e Januário foi invadida, e, por mais que Januário tentasse gritar num “inglês estropiado” que não eram os alvos, uma vez que tinham conseguido constatar que o alvo provável fossem os vizinhos da ANC, acabaram atirando no jovem casal, somente sobrevivendo a pequena filha Íris. É pungente a cena em que todas as memórias apresentadas nos segmentos narrativos anteriores são condensadas no exato momento do tombamento dos corpos (MOMPLÉ, 1995, p. 96):

Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá coser a casa da amiga Atália e Januário surpreende-se por já não sentir nenhum medo, somente uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer.

Narguiss nem era um alvo errado estrategicamente, nem tampouco tinha que ver com quaisquer questões políticas. Esperava sozinha na cozinha por evitar ir para cama e enfrentar o fato de que estava sozinha e abandonada em véspera de Ide. Acaba dormitando e tendo um pesadelo, como se seu Abdul esmurrasse a porta e gritasse para entrar, e alguma força não a deixasse se mover. No entanto, ao acordar suada e apavorada, percebe que os gritos e os sons aconteciam verdadeiramente fora do sonho e corre ao corredor para ver. Igualmente ao procedimento narrativo utilizado para tratar da morte de Leia e Januário, as memórias de Narguiss são condensadas e suscitadas no exato instante da morte (MOMPLÉ, 1995, p. 94):

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a sua atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certas, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o Ide sem ver a lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul.

Previendo o possível massacre, Mena, um pouco apavorada e em retaliação aos anos de humilhação sofridos em função do comportamento violento do marido, liga para a polícia, e um oficial embriagado não consegue responder à urgência do chamado. Sua angústia é grande, sem saber exatamente o que ocorreu, preocupada mais com as vítimas do que com o marido. Dupont na verdade morreu, atingido por uma bala acionada pela "última Esquadra da Polícia" que Mena conseguiu contatar. Ela consegue saber o que ocorreu afinal no noticiário "das 9h": "Cerca de uma hora da madrugada, um comando composto por sul-africanos e moçambicanos, assassinou três cidadãos, na Avenida Emília Daússe. [...] Dada a pronta intervenção das nossas Forças de Segurança, três dos atacantes foram capturados e dois foram abatidos [...]" (*sic*, MOMPLÉ, 1995, p. 104).

A voz narrativa em terceira pessoa é uma das componentes mais significativas em *Neighbours*. Sua onisciência potencializa as possibilidades de imbricar e articular o foco narrativo e as personagens, predominantemente em relação às personagens femininas. Exemplo disso é o que ocorre com Mena ao final do livro, em que existe uma ênfase dada à sensação dessa personagem de que, naquele momento, se abriria uma nova expectativa de futuro após a morte do marido violento; ou em relação a Muntaz, quando o foco narrativo se

aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de sua mãe, Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como uma voz mediadora que enfatiza e narra a história do marido, sobrepondo-a à sua própria história. Temos conhecimento de muitos detalhes da história de Januário, mas sabemos muito pouco a respeito da própria Leia.

Diferentemente, quando essa voz narrativa se encontra no apartamento de Mena e Dupont, a onisciência é inflada, e nos leva aos passados remotos de Dupont, Zalúia e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que “por mais que Mena se interrogue jamais saberá” (MOMPLÉ, 1995, p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas deixando explícitos ao leitor esses motivos ignorados por Mena. O mesmo ocorre quando Mena liga para a polícia e é atendida por um oficial bêbado, e a voz narrativa afirma que “felizmente que Mena não pode vê-lo” (MOMPLÉ, 1995, p. 97), enquanto dorme ao telefone, mas tanto a voz narrativa quanto nós podemos.

De todo modo, a onisciência dessa voz narrativa nos conduz com habilidade para o interior de cada um dos apartamentos. Vale ressaltar que podemos ter certeza de que somente dois desses apartamentos sejam vizinhos contíguos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados especificamente num condomínio da Avenida Emília Daússe. Quanto ao apartamento de Mena e Dupont, temos um indicativo de que seja distante dos demais, pois, quando Mena encontra dificuldades de fazer sua denúncia à polícia, num ligeiro lapso de egoísmo, pensa em desistir, já que “nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe” (MOMPLÉ, 1995, p. 98). O fato de os apartamentos serem vizinhos faz pensar no título *Neighbours*, que, polissemicamente, aponta para a relação espacial entre os apartamentos, mas também aponta para a relação geográfica e geopolítica entre Moçambique e África do Sul, de que trataremos a seguir.

É certo que exista a autonomia estrita que percorre a narração dos apartamentos, de modo que um apartamento não se relaciona com outro, salvo em duas exceções: a primeira se refere a dois elementos de ligação, elementos inanimados, mas que estão presentes nos três apartamentos. Trata-se do corte de energia, que é vivido em todos os apartamentos, e o noticiário, que é ouvido às 23h nos apartamentos de Narguiss e de Leia e Januário, e só é ouvido no apartamento de Mena quando tudo já está consumado. A segunda exceção é

justamente quando o ataque acontece, os sul-africanos invadem o apartamento de Leia e Januário e assassinam Narguiss, que sai do interior de sua *flat*, no mórbido desfecho.

Essa autonomia entre os apartamentos é definida por uma divisão igualmente estrita do espaço em *Neighbours*. Cada apartamento é mostrado isoladamente para o leitor em fragmentos espaciais e em fragmentos de horas, nunca antecipando o momento da confluência entre todas as personagens, habitantes desses apartamentos, momento em que as ações inicialmente isoladas se organizarão num único fluxo narrativo. A descrição precisa desses apartamentos representa um curto caminhar entre as casas. Como se a voz narrativa olhasse para o relógio e olhasse para dentro de cada um dos apartamentos. Sua onisciência total sobre todas as vidas, a despeito das oscilações do foco narrativo, proporciona a criação do ensejo para conhecermos cada uma das vidas que ali habitam.

Essa equação entre tempo e espaço estrita é o motor da ação contínua que acontece em *Neighbours*. Com a apresentação das horas entrecortadas, 19h, 21h, 23h e 1h, em intervalos de duas horas a cada capítulo, em sequência crescente, só sabemos do que ocorre no passado devido aos voos narrativos que acabam por compor um outro plano na tessitura da narrativa: um plano pretérito. Apesar do rigor estrito na equação entre tempo e espaço no primeiro plano da ação contínua, os voos livres ao passado que compõem o segundo plano são absolutamente livres e caudalosos quando há a necessidade de voltar cada vez mais no tempo para explicar as causas e os motivos pelos quais as pessoas são o que são e estão onde estão. Caso paradigmático é o episódio que trata da história de Romualdo, que remonta até mesmo à vida de sua mãe, para explicar a vida libertina que revoltou o filho para sempre.

É possível perceber, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano pretérito das memórias parece absolutamente inchado se os dois planos são tomados em relação de proporção entre um e outro. A ação do primeiro plano ocupa pouco espaço na economia da obra, sobressaindo-se ao segundo plano somente no desfecho trágico. Isso não tira sua importância, pois um plano está em função do outro. Mas o primeiro plano depende necessariamente do segundo, ou seja, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique de modo muito claro as motivações históricas do tempo presente da narrativa. Os cortes mais radicais no primeiro plano ocorrem, por exemplo, às 23h, em que a voz narrativa,

a propósito de explicar por que os homens na sala estavam envolvidos num ataque, chega a fragmentar o capítulo com subtítulos que levam os nomes de “Dupont”, “Zalíua” e “Romu”.

Decorre desse descompasso entre os planos que o plano dos passados aglomera quantidade mais significativa de sequências narrativas que o primeiro plano da ação contínua. À 1h, no entanto, a vantagem do segundo plano entra em decadência já que todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Ou seja, quando uma personagem morre, existe uma quantidade de memórias que, infladas, presentes e ativadas até então, morrem junto delas. Se considerarmos a carga simbólica que cada um desses planos representa em termos de estágios temporais, talvez essa questão dos planos da narrativa possa ser um indicativo de um significado mais amplo. Quer dizer, o plano pretérito apresenta ao leitor justamente os passados de cada personagem, que, da forma como estão construídos em sequências narrativas em segundo plano, compõem histórias que são pessoais e que adquirem um valor poderoso e absolutamente determinante no presente da ação contínua no primeiro plano. Precisamos lembrar agora da epígrafe da obra (MOMPLÉ, 1995, p. 7):

Quem não sabe de onde vem,
Não sabe onde está
nem para onde vai.

Ora, para que essa ação contínua do primeiro plano aconteça, precisamos, necessariamente, tomar consciência de como se construiu a personalidade e a própria vida social de cada uma dessas personagens, ou seja, precisamos saber de onde elas vêm, para sabermos então onde elas estão, e daí então percebermos para onde elas vão. Essa é praticamente uma petição de princípio em *Neighbours*, a condição *sine qua non* para que a narrativa se construa no interior da obra. Nenhuma ação em tempo presente em *Neighbours* pode ser significativa se não for devidamente lida, relacionada e explicada pela voz narrativa *em função* do passado pessoal de cada uma das personagens. Essa petição de princípio, que podemos a partir de agora chamar de *presente dependente*, determina a incontornável dependência que o primeiro plano da narrativa mantém em relação ao segundo plano, e também sua inflação. Os avanços narrativos são constantemente interrompidos, às vezes bruscamente, para que cada detalhe da situação das personagens (onde elas estão e para onde elas vão), seja necessariamente explicado à luz da história pessoal de cada uma (de onde elas vêm).

Mas que sentido assume esse presente dependente na economia da obra? Estará essa característica disposta em função de alguma outra possibilidade analítica ou estará colocada simplesmente como um experimento estético? Para responder a essa questão, é preciso um esforço crítico que possa levar em consideração dois fatos que podem alterar a significação desse dado estético e fazê-lo saltar da obra em direção à História. São esses dois fatores: a) a polissemia do título da obra e b) a condição caricatural de muitas personagens, o que pode contribuir para sua tipificação no contexto dessa obra.

a) O título da obra, *Neighbours*, pode se referir tanto a: 1) os vizinhos de *flat*, como a 2) os vizinhos de Moçambique, a África do Sul⁴. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba enfraquecida quando lembramos que o apartamento de Mena e Dupont não se localiza exatamente na vizinhança dos outros dois (afinal, então, somente dois desses apartamentos seriam mesmo “*neighbours*”). Enquanto que a leitura de que o título se refira a 2) acaba fortalecida pela primeira revolta de Narguiss, que então acaba se tornando simbólica: a islamita incomodava-se constantemente em ter de comemorar Ide “antes da hora” tradicional só porque na África do Sul havia lua. Ora, o acontecimento principal da ação contínua é justamente um ataque organizado por dois sul-africanos numa área urbana e central de Maputo, e isso fortalece mais ainda a noção da vizinhança geopolítica de Moçambique, muito embora não exclua o primeiro significado.

b) É preciso perceber como muitas dessas personagens são apresentadas com as tintas carregadas, e em alguns casos de forma até caricata, como é o caso da agressividade mandonista de Romualdo, da personalidade esquiva de Zálúa, do interesse arrivista de Fauzia, da frivolidade de Rábia e Dinazarde. Ao tratar da extrema carência de alimentos de Januário e Mena, vimos que essa condição era própria dos “trabalhadores comuns”, e há também a ênfase constante de que tanto essas personagens centrais quanto o policial que dorme ao telefone (MOMPLÉ, 1995, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua* – e sofrem as mesmas privações. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas

⁴ A segunda leitura do título da obra deve considerar a “Breve informação sobre o título e a capa deste livro”, que afirma que a autora tomou o título da obra de empréstimo de uma pintura de Catarina Temporário (MOMPLÉ, 1995, p. 5): “Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu País onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram o rumo das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. [...] O título da obra era ‘*Neighbours*’ e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*”.

personagens poderia acontecer a qualquer “trabalhador comum” naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa⁵.

Se relacionarmos a indicação de que os “*neighbours*” a que se refere o título significam mais a África do Sul do que os próprios vizinhos de apartamento (ou, concomitantemente, assumam os dois significados) com o fato de que nossas personagens são fortemente tipos sociais, temos, por fim, o esboço de um desenho social, primeiramente, e depois o desenho de uma situação histórica exemplar, ou igualmente típica. Isso nos obriga a considerar aquele momento histórico em que a obra foi produzida para podermos pensar em como essas relações sociais das nossas personagens típicas estão postas em face dos acontecimentos sociais, políticos e históricos, por fim, daquele momento em Moçambique. Mais do que isso, a lógica estrutural que atravessou *Neighbours* assume então um significado amplo: se estamos a falar então de um país e de uma sociedade atingidos por um conflito social e político entre vizinhos, ao passo que também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no sentido geopolítico), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

Temos que as duas camadas de planos narrativos em última instância correspondem a uma grande função de pares duais: macronarrativa *versus* micronarrativas, ação *versus* inação, presente contínuo *versus* distintos níveis de passados, primeiro plano da narrativa (tempo presente) *versus* segundo plano da narrativa (tempos memoriais), história coletiva (o destino de todos naquela noite, para onde vão) *versus* histórias pessoais (de onde vieram, por que estão aqui). Essas dualidades, no entanto, não devem ser vistas como opositoras, mas sim como absolutamente complementares, pois, conforme temos tentado provar, a ação do primeiro plano não ocorre se o segundo plano não tiver armado as devidas, e às vezes

⁵ A tipificação das nossas personagens aqui diz mais respeito à tendência que assume a voz narrativa de demonstrar constantemente que a mesma situação das personagens do romance pode ser extensiva ao restante do corpo social daquela cidade, aliado a uma caracterização pesada e, por vezes, caricatural dos perfis de cada um. Não diz tanto respeito ao tipo de tipificação social que foi próprio do realismo, conforme afirma Bosi (1996, 25): “À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara”. No caso de *Neighbours*, o fato do presente dependente apelar para a individualidade das histórias pessoais, desvendar o que havia por trás da “máscara” está posto em relevo.

complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Se é verdadeiro que existe certa referencialidade histórica bem colocada (através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos conduz a uma tipificação social) esta referencialidade pode estabelecer um indicativo de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Ou seja, além de refletir a respeito do destino comum de diversas personagens numa fatídica noite, podemos, a partir deles, refletir a respeito do destino comum de todo um corpo social construído sobre características semelhantes, tão enfatizadas, das nossas personagens. Essa reflexão a respeito de um destino coletivo supraindividual ocorre, no entanto, dentro da chave viciosa do tempo dependente. E por quê? Para além da referencialidade, portanto, temos uma outra forma de diálogo entre a literatura e a história: estamos a falar de estética, principalmente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento no plano do presente (plano das relações dadas no nível dos conflitos assim como eles acontecem), precisássemos, necessariamente, considerar esse plano (e esse conflito) em face do *passado* (ou, melhor dizendo, dos *muitos passados*). Quer dizer, se todas as nossas personagens juntas representam um desenho social, a máxima da epígrafe fala como se fosse para um sujeito coletivo, nacional, por assim dizer: se Moçambique não sabe de onde vem, também não sabe onde está e nem para onde vai.

A epígrafe assume então um tom de advertência sentencial, quase que ameaçador e desafiador. Mais ainda, esta estrutura estética que faz com que a compreensão do presente dependa, necessariamente, da compreensão do passado surge como uma alternativa crítica de compreensão da situação presente de Moçambique, também desafiadora e ameaçadora. Resta ainda uma pergunta: além do dado histórico a que a obra indubitavelmente faz referência, haverá uma conjuntura específica que motive historicamente essa estrutura estética que provoca, ameaça e desafia? Por que seria socialmente significativo dizer que Moçambique precisa saber de onde vem, senão não saberá nem onde está e nem para onde vai?

A análise dessa configuração do presente dependente em *Neighbours* pode tomar corpo e se dinamizar se for colocada a par de certas configurações da situação vivida pelas populações moçambicanas que remontarão desde o início da construção do Estado nacional até certos determinantes que incidirão na eclosão do intenso conflito armado que assolou o país na década de 1980. Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações. Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique. Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e o segundo seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso (MACAGNO, 2009, p. 21). Ou, como dirá Peter Fry em rica análise sucinta que ganha pelo poder de síntese (FRY, 2001, p. 14):

As palavras de ordem “Abaixo o feudalismo”, “Abaixo o colonialismo”, “Abaixo o capitalismo”, “Abaixo o obscurantismo”, “Abaixo o tribalismo” e “A luta continua” sinalizavam o fim do passado colonial e tradicional e o nascimento do “homem novo” socialista. O “feudalismo”, ou seja, o sistema de governo das populações rurais através dos líderes escolhidos por seus parentes e antepassados e confirmados pela administração colonial como régulos (pequenos reis), foi substituído pelas “estruturas” do partido Frelimo: secretários e “grupos dinamizadores”. O “capitalismo” foi substituído pela socialização dos meios de produção, as indústrias e o comércio foram nacionalizados, e as populações rurais saíram das suas casas rumo às “aldeias comunais” e às antigas fazendas coloniais, agora estatais. O “obscurantismo”, ou seja, as cosmologias “tradicionais”, cristãs e islâmicas, foi reprimido e substituído pelo “socialismo científico”. Em todas as escolas e fábricas passou a existir uma sala com fotografias de Marx, Engels, Lenin e Samora Machel acompanhadas de frases didáticas tiradas das suas obras. “Abaixo o tribalismo” significava a eliminação das diferenças culturais e as antigas animosidades entre um grupo e outro. Como pronunciou-se Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação”.

Ora, como se percebe, o formato altamente centralizador de Estado que a FRELIMO se empenhou em construir, baseado em modelos socialistas já realizados em outras latitudes

do mundo, dependia de certas estratégias de engenharia social e cultural de modo que se pudesse construir um sentimento de nacionalidade, até certo ponto urgente, no espaço anteriormente ocupado pela dominação colonial. Ocorre que a construção desse sentimento de nacionalidade por parte do Estado não se mostrou disposto a negociar com as diversas pertencas étnicas até certo ponto: antes, utilizou-se de estratégias repressivas que consideravam como única possibilidade a necessidade de neutralização e apagamento de muitas composições culturais. Isso desencadeou um processo de violência simbólica perigosíssimo no interior do país, que conservava seus correlatos históricos nos princípios da assimilação racista e eurocêntrica do tempo dos portugueses (como compara o próprio Peter Fry, 2011, p. 208). A circulação desse potencial de violência simbólica no interior de Moçambique encontrará nefastas confluências no preparo de tropas paramilitares por parte da Rodésia e da África do Sul sob regimes de apartheid na forma da MNR (*Mozambican National Resistance*), que se transformará rapidamente em RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e fará com que seu mote de guerra se transforme, precisamente, no combate ao Estado representado pela FRELIMO, como bem analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155). Este conflito bélico será conhecido em seu primeiro momento como guerra de agressão e posteriormente como guerra civil de Moçambique, como define o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2010, p. 15; 2001, p. 86).

Correlata ao processo de centralização política do Estado era também a elaboração de uma história oficial específica e teleológica que pusesse no centro de todos os processos históricos a FRELIMO como principal e única protagonista – na verdade, a centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo ideológico, como analisa Edson Borges (2001, p. 231). Esse é precisamente o processo de construção de uma narrativa mítica nacional e teleológica que o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho chamará de “memória política”, oposta a uma “memória coletiva”. Segundo analisa Coelho (2011, p. 1-3), a “memória coletiva” é aquela que aglomera todas as tensões, pluralidades e contradições discursivas no seio da população em geral, e a “memória política”, aquela oficializada pelo controle de um Estado. A partir dessa divisão primária, o historiador moçambicano busca delinear o que considera algo próximo a uma “memória política” moçambicana acerca do processo da independência desse país. Ao buscar identificá-la, concebe essa “memória política” como uma “grande narrativa oficial” que, nucleada

precisamente no confronto armado pela libertação, garante, pelo menos em nível de um discurso oficial, a legitimidade no campo das ideias para a ocupação do espaço de governança pela FRELIMO no interior do Estado moçambicano desde sua fundação (id. p. 6).

Construída assim como a versão mais verdadeira e mais correta da história de Moçambique, essa grande narrativa deixou muito pouco espaço para a o debate e para a contraposição de ideias, experiências e visadas diferentes, divergentes ou opostas à versão oficializada na memória política engendrada pelo Estado. Justamente por isso, segundo afirma, é que a fábula entraria em conflito com outras formas de expressão geradas no interior mesmo da sociedade (COELHO, 2011, p. 8):

[...] na sua qualidade de “narrativa fechada”, a fábula convive dificilmente com outros mecanismos sociais de lidar com o passado, nomeadamente a história, enquanto disciplina acadêmica, os arquivos, ou ainda várias formas de expressão artística, incluindo a literatura de ficção.

Isso, segundo Borges Coelho, justificaria o fato de a historiografia ter recebido tão pouca atenção das autoridades no pós-independência (conjuntamente ao déficit educacional e científico herdado do tempo colonial), e explicaria também, ao menos historicamente, o polêmico e controverso fechamento de importantes arquivos pela FRELIMO até os nossos dias. E esse processo de centralização política no Estado representado pelo partido único que depende e fomenta a centralização de uma história oficial, uma grande narrativa fabular una, coesa e inquestionável, completamente eximida de fraturas ou contradições, talvez estabeleça também relações com a estrutura narrativa do romance *Neighbours* assim como temos encetado lê-lo.

Em *Neighbours* parece existir um esforço voltado contra o esquecimento social que abarcava as origens das pessoas, suas histórias pessoais, suas matérias próprias, uma vez que muitas das origens da população eram agora jogados para baixo da expressão discriminatória de “superstição”, ou suas experiências históricas francamente ignoradas ou silenciadas em nome da construção de uma narrativa fabular centralizadora e comum, que visava, ao fim e ao cabo, à construção de uma dominação ideológica eficaz no campo do poder político. Isso faz lembrar, então, da máxima que inicia o romance de Lilia Momplé. Ao analisar a configuração típica de certas personagens, bem como uma ênfase sobre o fato de as agruras por que passam as personagens serem passíveis de recorrência na vida de qualquer “trabalhador comum” daquela cidade, vimos como isso atribuía ao romance uma configuração que permitia falar de

um corpo social desenhado no interior do romance. A máxima da epígrafe do romance dizia justamente que quem não sabe de onde vem não tem ideia de onde está nem para onde vai.

A possibilidade de visualização de um fundo crítico no romance, se interpretado em perspectiva histórica, alerta justamente para o fato de que se Moçambique se esquece de onde vem, ou seja, de uma população amplamente plural composta por diversas formas de passado e diversas formas de história, que não poderão agora ser apagadas em nome de nada, não sabe onde está, e muito menos saberá para onde vai. O grito constante que reverbera a partir dessa obra é para um passado que, dentro da estrutura estética, intercepta um presente que, para fora da literatura, estava a ser desenhado sem passados. Mais do que isso, o foco dessa obra não está nas discussões políticas, nos exercícios do poder institucionalizado, seja da RENAMO, seja da FRELIMO, mas está na vida social, concreta e cotidiana das pessoas, a quem os termos dessa discussão é fugaz e fugidio. Parece seguir a lógica do que escreve o sociólogo moçambicano Elísio Macamo (2014, p. 14):

Trata-se de uma lógica de poder que consiste na ideia de que a legitimidade do poder advém do facto de alguém ter libertado os outros (Frelimo) ou trazido a democracia (Renamo). É essa lógica que permite que dois interesses particulares negociem a paz entre si como se da paz no país se tratasse, que aprovem leis de amnistia entre si sem darem às pessoas lesadas o direito (civil) de processarem aqueles que lhes destruíram os seus bens ou tiraram a vida aos seus entes queridos. Tudo isso é apresentado, naturalmente, como algo que é absolutamente necessário para que se alcance a paz, mas o que esconde é justamente a falta de respeito que a lógica do poder subjacente tem pelo indivíduo e, naturalmente, a extrema vulnerabilidade do indivíduo em relação à arbitrariedade do poder estatal.

O texto de Macamo é relevante por demonstrar justamente que, para além de legislações e acordos que prognostiquem ou a paz ou a guerra entre instituições (e são somente isso) que batalham por nada mais além do mero poder, existe um cotidiano, uma vivência e uma cultura humana que parece nunca ser reconhecida com algum valor determinante quando os jogos de poder ocorrem. Parece ser justamente esse o apelo político e histórico contido na estrutura estética do romance através do tempo dependente quando tratamos de nossa obra. A profusão de vozes e histórias resgatam exatamente esse capital cultural humano do silenciamento proposto pelos poderes em todos os momentos daquela história recente de Moçambique.

Referências

BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996, p. 11-27.

COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). **Entre Áfricas e Brasis**. Brasília: Paralelo 15 / São Paulo: Marco Zero, 2001.

_____. A Literatura Quantitativa e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976–1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann; COSTA, Ana Bénard da. **Pobreza e paz nos PALOP**. Lisboa: Sextante, 2010.

_____. **Abrir a fábula**: questões da política do passado em Moçambique. Disponível em: <<http://migre.me/wdXXJ>> Acesso em: abr. de 2015.

FRY, Peter. Introdução. In: _____. (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. Pontos de vista sobre a descolonização em Moçambique. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011, p. 207-211.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Porto: Afrontamento, 1991.

MACAMO, Elísio. A maldição do Estado: anotações sobre a trivialização do político. In: IV Conferência Internacional do Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (IESE). Maputo, 27-28 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.iese.ac.mz/>>. Acesso em: out. 2014.

MOMPLÉ, Lilia. **Neighbours**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.

QUIVE, Eduardo. Entrevista a Lilia Momplé. **Revista Literatas**, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012, p. 9-13.

ECOS DA RESISTÊNCIA EM *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, E A *TRILHA DOS NINHOS DE ARANHA*, DE ÍTALO CALVINO

Ricardo da Silva Meireles*

Cíntia da Silva Moraes**

Resumo: este estudo propõe uma reflexão acerca dos romances *O pequeno príncipe* (1946), de Antoine de Saint-Exupéry, e *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), de Ítalo Calvino, evidenciando a posição anticanônica dos romances na época de seus lançamentos. Colocando-se em evidência as suas fortes relações com a realidade, observa-se a modificação dos horizontes e modos de perceber o cotidiano. Ressalta-se, enfim, a funcionalidade dos personagens infantis à representação da resistência ao fascismo, na Itália, e à dominação nazista, na França.

Palavras-chave: Cânone; Fascismo; Nazismo; Resistência; Literatura Francesa, Literatura Italiana.

ECHOES OF RESISTANCE IN *THE LITTLE PRINCE*, BY ANTOINE SAINT-EXUPÉRY, AND IN *TRACK OF SPIDER NESTS*, BY ITALO CALVINO

Abstract: this research proposes a reflection about the novels *The little prince* (1946), by Antoine de Saint-Exupéry, and *The path to the spiders' nests* (1947), by Ítalo Calvino, evidencing their anti-canonical position by the time they were launched. By putting in evidence their strong relations with reality, it may be seen a changing of horizons and of the way of apprehending the everyday routine. It is accentuated, in the end, the functionality of infant characters to the representation of resistance to fascism in Italy, and to the Nazi domination in France.

Key-words: Canon, Fascism, Nazism, Resistance, French Literature, Italian Literature.

Considerações iniciais

Assim como as modificações na estrutura econômica de uma sociedade podem incidir sobre as formas de sua produção cultural, as transformações no campo das artes, especificamente a literária, com o advento da imprensa e a expansão da indústria editorial, são

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/bolsista CAPES). Prof. do Instituto Federal do Espírito Santo; Prof. de Português como língua adicional a distância em parceria com institutos de educação franceses.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

fonte de importantes transformações na sociedade. Para Antonio Gramsci, por exemplo, a cultura possui um importante papel no estabelecimento de uma determinada forma de organização da sociedade, uma vez que é parte integrante da estrutura social e, por isso, deve ser encarada como um processo de ligação entre os diversos setores da sociedade, da política e da economia, não apenas reflexo da economia (SIEGA, 2015).

Observador crítico dos acontecimentos de seu tempo, Gramsci propõe uma dimensão inovadora à categoria de cultura e ao papel fundamental que essa possui no estabelecimento de uma determinada forma de organização social. Conforme Siega (2015), no influxo gramsciano sobre os estudos culturais britânicos e indianos, evidencia-se a superação da concepção marxista de cultura – entendida como reflexo da estrutura econômica – para o seu entendimento enquanto elemento estrutural e núcleo de atravessamento de tensões sociais. Nessa perspectiva, o trabalho intelectual revela-se ponto nevrálgico de qualquer transformação histórica: engajado com a realidade de seu tempo, o intelectual poderia integrar-se organicamente à prática cotidiana das classes populares, colaborando para formação de uma consciência capaz de um direcionamento contra-hegemônico (SIEGA, 2015).

A nosso ver, compreender essas questões permite contribuir com a análise das obras literárias *O pequeno príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, e *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), de Ítalo Calvino, que serão discutidas como expressão de resistência cultural ao nazifascismo. Retoma-se, desse modo, a posição política de seus autores, haja vista o objetivo a que se propõem: representar a realidade de forma contra-hegemônica, isto é, contra as estratégias de hegemonia das classes dominantes, apoiadoras dos governos de Pétain e Mussolini. Demarcar o horizonte da resistência, francesa e italiana, no qual se inserem os romances em análise é uma maneira de recuperar (ou, pelo menos, de assinalar) o teor contestador de obras que, incorporadas pelo cânone da literatura mundial, tendem a ter atenuados os elos com o contexto político de seu tempo.

As duas grandes guerras da Europa e do mundo

Autoproclamada “berço da civilização ocidental” e sede de metrópoles imperialistas, a Europa do início do século XX dava continuidade ao seu projeto de modernização econômica, social e política. Tal projeto baseava-se no incremento do urbanismo e do avanço tecno-

industrial, acompanhado pela expansão territorial das potências econômicas e bélicas do continente, que incrementava seu domínio em outras partes do globo. No plano político, assistiu-se a uma série de eventos de grande impacto: em 1914, o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando (herdeiro do trono austro-húngaro) por um jovem bósnio, Princip, desencadeou o acionamento das relações de aliança entre países e impérios (VIART, 2015). Essas alianças lançaram grande parte das nações europeias na Primeira Guerra Mundial, que durou quatro anos.¹ Além de sua dimensão global, a guerra em questão foi um palco de atuação de modernidades tecnológicas de extermínio de massa:

O horror da guerra conduzida pela primeira vez com as enormes possibilidades tecnológicas dadas ao desenvolvimento industrial se concretiza no extermínio em massa dos exércitos escravos de meios e armas que determinaram uma radical transformação das tradicionais estratégias de combate. A guerra torna-se, então, o espelho no qual o modelo de desenvolvimento capitalista mostra a face escondida, o ‘coração das trevas’, inerente ao mito positivista de progresso e de desenvolvimento social. (LATTANZI, 2015, p. 109, tradução nossa)².

Após o fim do conflito, com o continente dividido entre blocos dos vencidos e dos vencedores, dá-se início a um período de tentativa de reconstrução – na economia, nas habitações e nas construções e mesmo na visão política e histórica – de todas as nações envolvidas. Entre elas, a França, que vive seus anos loucos (*les années folles*), com a explosão dos movimentos de vanguarda e a afirmação do feminismo. Na Itália, em contrapartida, a modernidade cantada pelos futuristas toma o viés fascista do movimento dos “camisas negras”, capitaneado por Benito Mussolini, enquanto a Alemanha enfrenta uma depressão econômica e as pesadas imposições do Tratado de Versalhes. No lado oriental da Europa, a Rússia amplia e aprofunda o governo bolchevique, liderado por Vladimir Lênin: o governo ditatorial russo conduziria o vanguardismo russo para o Realismo Soviético. Do outro lado do

¹ A crise nos Bálcãs se transformou em um conflito europeu generalizado: de um lado, a tríplice entente (Rússia, França, Reino Unido); de outro, os impérios centrais (Austro-húngaro, alemão). A entrada da Turquia (outubro de 1914) e da Bulgária (outubro de 1915) na guerra ao lado dos impérios centrais, além do Japão (agosto de 1914), da Itália (maio de 1915), de Portugal (março de 1916), da Romênia (agosto de 1916), dos Estados Unidos (abril de 1917) e da Grécia (junho de 1917) transformou o conflito europeu em primeira guerra “mundial”. (LABRUNE et al, 2013, p. 101).

² “L’orrore della guerra condotta per la prima volta con le enormi possibilita tecnologiche date allo sviluppo industriale si concretizza nello sterminio di massa di eserciti succubi di mezzi e armi che determinano una radicale trasformazione delle tradizionali strategie di combattimento. La guerra diviene, dunque, lo specchio nel quale il modello di sviluppo capitalistico mostra il volto oscuro, il ‘cuore di tenebra’, insito nel mito positivistico del progresso e dello sviluppo sociale”.

Atlântico, nos Estados Unidos, o *American way of life* aponta para o crescimento econômico vivido pelos norte-americanos, que se fartam de automóveis, fogões, geladeiras, rádios. A explosão do consumo se arresta em 1929, com a crise financeira que leva a uma onda de suicídios cometidos pelos investidores que perderam tudo com a quebra da bolsa de valores. O momento é funesto não somente para o continente americano, mas também para a Europa, ressaltando-se a então recém-criada União Soviética:

Devido ao fato de os americanos terem recolhido seus investimentos no exterior, passando a importar menos, o colapso atingiu rapidamente outros países. Em toda parte, a produção diminuiu, o comércio retraiu-se e o desemprego aumentou. Em 1931, faliu o principal banco vienense, o Kredit-Anstalt, precipitando a crise financeira na Europa. O comércio mundial reduziu-se a um terço de seu volume normal. Entre 1929 e 1932, enquanto aumentavam os índices de desemprego. (THOMSON, 1976, p. 104).

Nesse cenário, da década de 1930, ditaduras de direita se multiplicam pela Europa: enquanto o fascismo italiano ganha fôlego e força entre a população italiana, em 1933 Adolf Hitler alcança o posto de chanceler na Alemanha e nasce o Estado Novo em Portugal, liderado por Antonio de Oliveira Salazar. Em 1939, após uma Guerra Civil, a Espanha passa a ser governada pelo general Francisco Franco. Nessa década, então, concentram-se os governos de extrema direita, que buscam, por um lado, o revanchismo da Primeira Grande Guerra, e por outro, o desenvolvimento de suas economias e controle ideológico das massas. Esse controle doutrinal perpassa a vida social dos cidadãos, além do convívio pessoal e familiar, difundido nas escolas e propagandas. O fascismo tem o lema: “Deus, Pátria e Família”, buscando a unidade da nação italiana, inclusive através da unidade linguística, com o projeto de expurgar os dialetos falados em toda a península. A visão nazista centra-se na pureza de sangue e superioridade da raça ariana sobre as demais, bem como na expurgação dos judeus da Alemanha e todas as nações conquistadas ao longo da Segunda Guerra Mundial (MAZA, 2015).

Em 1939, a Alemanha empreende invasões a territórios orientais e logra sucesso. Em pouco tempo, Alemanha, Japão e Itália organizam-se em uma aliança conhecida como os países do Eixo, e França, Inglaterra, Rússia e Estados Unidos formaram o grupo dos países aliados. O mundo entrava em uma segunda guerra de proporções além do continente europeu: a Segunda Guerra Mundial. Essa guerra não contava mais com os rudimentos das recém-

criadas metralhadoras ou com a engenharia das trincheiras. Durante esse período de guerra ideológica e militar, diversos países foram inundados por tropas ou por doutrinas racistas.

A França, em 1940, viu-se rendida e ocupada pelas tropas alemãs, dividindo o país em zona ocupada (ao norte, mantendo-se a capital Paris como sede), e zona “livre” (ao sul, com sede na cidade de Vichy). Nesse país, instalou-se um governo colaboracionista. Sobre isso, Labrune et. al. comentam que “estatal ou individual, a colaboração é econômica, política ou ideológica. Colaboradores e colaboracionistas esperam lucrar junto à Alemanha ou construir, junto a ela, a Europa imaginada pelos nazistas.” (LABRUNE, 2013, p. 119)³. Na Itália, após derrotas militares e o enfraquecimento do poder de persuasão dos discursos de Mussolini, italianos revoltosos de esquerda organizaram-se em guerrilhas – os *partigiani* – que buscavam o fim da guerra e do partido fascista.

Na França, grupos de esquerda, sindicalistas e religiosos realizam sabotagens nas informações e divulgam panfletos contra a ocupação nazista. Eles ficaram conhecidos como *partisans*, em claro acordo com as guerrilhas italianas. Esses grupos, na Itália e na França, lutaram pelo fim dos regimes nazista e fascista. Os grupos passaram à História como grupos de resistência, com o firme propósito de “restaurar a condição democrática em seus países assim que a guerra terminasse” (LORMIER, 2013, p. 9). Diferentemente da Itália, dividida ao meio durante a guerra, sendo o sul tomado pelos *partigiani* e o norte pelos nazistas, a França foi dividida em governo nazista e governo colaboracionista, e os resistentes encontravam-se no seio de toda a sociedade. Eles eram considerados pelo poder governamental como desertores e terroristas. Lormier comenta:

A Resistência francesa marcou a história por sua diversidade de ações, em um contexto particularmente perigoso, tanto que os ocupantes consideravam os combatentes das sombras como “terroristas”, destinados em caso de captura à tortura, deportação e fuzilamento. (LORMIER, 2013, p. 9).⁴

As armas utilizadas por esses cidadãos resistentes era a informação, a força armada, a sabotagem e as artes. Lormier recorda que a resistência não se constitui em um movimento perene ou pronto:

³ “Estatual ou individual, a colaboração é econômica, política ou ideológica. Colaboradores e colaboracionistas desejam lucrar com a Alemanha ou construir com ela a Europa imaginada pelos nazistas”.

⁴ “*La Résistance française a marqué les esprits par la diversité de ses actions, dans un contexte particulièrement dangereux, du fait que l’occupant considèrait les combattants de l’ombre comme des “ terroristes ”, voués en cas de capture à la torture, à la deportacion et à la fusillade.*”

Ela é a soma de experiências individuais que foram mais ou menos combinadas, tomaram pouco a pouco uma forma mais ou menos coletiva, mas o que conta antes de tudo é a reação do indivíduo, seu comportamento frente os acontecimentos. (LORMIER, 2013, p. 13).⁵

O pequeno príncipe (1946)

Publicada pela primeira vez em 1943, na cidade de Nova York, e, em 1946, na França, a obra *O pequeno príncipe* é fruto do trabalho de Antoine de Saint-Exupéry, aviador francês expatriado nos Estados Unidos e morto em 1944, quando o avião que pilotava foi abatido em uma designação militar ao sul de Marselha, França. Essa obra traz à tona um jeito diferente de se observar as mudanças que o mundo vivia na primeira metade do século XX, mas apenas logra alcançar os leitores franceses em edição póstuma, em 1946, após a Liberação. Na visão de Cerisier (2013, p. 6), *O pequeno príncipe* pode ser considerado um “filho da guerra”, sendo que “palavras dos personagens foram então lidas e transmitidas com mais seriedade e emoção” por parte do público que acabara de viver aquela experiência.

Embora Saint-Exupéry não fosse americano, era já um escritor respeitado e reconhecido entre o público dos Estados Unidos. Cerisier (2013, p. 8) evidencia o fato de Saint-Exupéry haver conquistado o prêmio *National Book Award*, pela publicação de *Terra dos homens* e acrescenta que “o livro foi consagrado pelos livreiros do país como a melhor obra de 1939”. O autor lograra alcançar o carinho do público estadunidense por suas obras vinculadas ao trabalho no *Aeropostale* (companhia aérea francesa, criada em 1919), como piloto de aviação nos tempos de guerra. Suas obras retratavam, em forma de autoficção, seu cotidiano de aviador, como é possível perceber em *O pequeno príncipe*.

A obra conta a história de um jovem príncipe que vivia em um planeta minúsculo, onde havia apenas uma rosa e diminutos vulcões. Esse príncipezinho deleita-se em apreciar o entardecer e, em apenas um dia, consegue assistir a quatorze espetáculos de pôr do sol. Ao sair de seu mundo conhece outros, povoados por figuras que causam no protagonista diferentes emoções e experiências. Ao relacionar-se com cada um dos personagens, o príncipe

⁵ “Elle est la somme d’expériences individuelles qui ont été plus ou moins concertées, ont pris peu à peu une forme plus ou moins collective, mais où ce qui compte avant tout est la réaction de l’individu, son comportement face aux événements.”

defronta-se com características inerentes ao humano e ao amadurecimento, que significa também perda de inocência. Chegando à Terra, seu objetivo, ele se depara com o avião que tenta consertar o avião nas areias do deserto africano.

O protagonista, tal qual uma criança comum, está repleto de dúvidas e perguntas. Nas palavras do avião, que narra a história:

Fiquei olhando então aquela aparição com olhos arregalados de espanto. Lembrem-se de que me encontrava a quilômetros e quilômetros de distância de qualquer região habitada. Ora, aquele homenzinho não me parecia perdido, nem morto de cansaço, nem morto de fome, nem de sede, nem de medo. Em nada parecia um menino perdido no deserto, a quilômetros e quilômetros de distância de qualquer região habitada... (SAINT-EXUPÉRY, 2013, p. 86).

Com essa aparição, talvez miragem, a história caminha para questionamentos dos valores humanos e a falta deles. Porém, diferente de contos de fadas tradicionais, onde reina o “felizes para sempre”, a obra termina com o trágico: a morte do pequeno príncipe: “Foi apenas um faiscar amarelo próximo ao seu tornozelo. Ele ficou um momento imóvel. Não gritou. Caiu mansamente, como uma árvore derrubada. Por causa da areia, nem sequer fez barulho” (SAINT-EXUPÉRY, 2013, p. 165).

Odaert (2013, p. 202) comenta sobre o choque da recepção da obra, dizendo:

Aliás, no início de seu conto, Saint-Exupéry pode se basear no horizonte de expectativas do seu leitor para fazê-los cair numa armadilha: as primeiras páginas adotam o tom da autobiografia, e não há nada que venha perturbar o pacto que esse gênero implica, pacto este que pretende que assimilamos a pessoa que assina a obra ao narrador da história. Mas, de repente, a aparição de um pequeno personagem misterioso vem embaralhar todas as cartas e alterar a sua distribuição na mesa.

O lançamento desse livro pode ter causado surpresa e espanto por seu caráter fantástico, pois as obras anteriores de Saint-Exupéry narravam acontecimentos muitas vezes autobiográficos. Porém é importante lembrar que o autor, embora piloto de guerra, via-se como pacifista e contrário ao Regime de Vichy, fato que o fez se autoexilar nos Estados Unidos, de onde poderia se juntar a Charles de Gaulle.

O livro, repleto de metáforas, utiliza a figura de uma criança que “faz muitas perguntas (simples, ingênuas ou complexas) e [cuja] vida é ritmada pelo aprendizado” (LACROIX, 2013, p. 176). Essas perguntas, às vezes sem respostas evidentes, inquiram sobre a verdade,

beleza e valor da realidade. O poder de evocação da situação francesa sob ocupação é transmitido, ao que Lacroix (2013, p. 181) comenta:

A figura da serpente abre a narrativa sob formas de ‘jiboia engolindo um animal’, da ‘jiboia aberta’ e da ‘jiboia fechada’. Ela fascina e hipnotiza. Fazendo eco às cenas da devoração – que não deixam de evocar a Europa engolida pelo regime nazista –, aparece a personagem da cobra venenosa, daquelas que ‘acabam com a gente em apenas trinta segundos’.

Nesse enredo, por onde passam diversos personagens, a cobra é aquela que aparece no início, que os ‘adultos’ não veem mais do que como um chapéu, e no final da história, põe fim à vida do pequeno príncipe. A cobra é o oposto da raposa, personagem meditativo, que convida o príncipe a compartilhar e a se envolver emocionalmente com outros humanos, a afeiçoar-se a eles. Naquele momento, em 1943, a França praticava a deportação de cidadãos franceses judeus para campos de extermínio na Alemanha. Quando o laço é criado, na visão da raposa, as origens ou particularidades já não merecem destaque. Eliminar seus próprios cidadãos não demonstraria afeição.

O pequeno príncipe, vindo de outro planeta (onde tudo era controlado por ele), aprendia dia após o outro a respeitar, e até a gostar das diferenças, a observar e exterminar aquilo que trouxesse subjugação ou decadência (como os vulcões extintos de seu planeta, ou como o pensamento de extrema direita adormecido na Europa, que ressurgiu com violência por falta de ‘vigilância’). Enfim, põe-se o paralelo entre a França coroada pela vitória da primeira guerra, ensoberbecida pelos anos 20, orgulhosa de seus avanços culturais e sociais dos anos 30, com a ingenuidade do ‘príncipe’ com a crueza e realidade do mundo, com o qual precisa se adaptar, olhando além das aparências de bondade.

Sendo publicado em plena guerra, nos Estados Unidos, *O pequeno príncipe* é dedicado a Léon Werth, amigo de Saint-Exupéry. Judeu, Léon Werth foi escritor francês autor de *La maison blanche* (*A casa branca*), concorrendo ao Prix Goncourt de 1913. Além de ser ativista da esquerda política, era boêmio e anarquista, características sociais que o colocavam na mira dos censores de Vichy. Enquanto estava escondido em Jura, escreveu *33 jours* (*33 dias*), narrando a sua ‘fuga’ da França ocupada pelos nazistas. Em uma visita em 1940, Saint-Exupéry encarregou-se de escrever o prólogo desse livro, que se tornou a obra ‘*Lettre à un otage*’ (*Carta a um refém*), além de citar Léon Werth em três outras obras.

A título de consolo ao amigo, em extensão a todos os judeus, Saint-Exupéry escreve sua dedicatória, dizendo:

Peço perdão às crianças por dedicar esse livro a uma pessoa adulta. Tenho um sério motivo: essa pessoa é o melhor amigo que tenho no mundo. E há outro motivo: essa pessoa adulta é capaz de compreender qualquer coisa, até livros para crianças. E um terceiro motivo: essa pessoa vive na França, onde passa fome e frio. Precisa de carinho. Se todos esses motivos não forem suficientes, quero dedicar este livro à criança que ele foi. Todas as pessoas adultas foram crianças um dia (mas poucas se lembram disso). Corrijo minha dedicatória: *A Léon Werth quando criança*. (SAINT-EXUPÉRY, 2013, p. 82).

A obra, fruto das experiências de Saint-Exupéry como aviador e de sua distância da França, surge como consolação ao povo francês, consolação com caráter de resistência, que se manifestava de forma armada ou artística. Pela concepção vichysta de censura e de revalidação da cultura e das artes, *O pequeno príncipe* somente pode ser publicado no país após a Liberação, no entanto a posição de enfrentamento em suas metáforas permite classificá-lo como componente cultural da resistência francesa, ao lado do hino ‘*Le chant des Partisans*’ (*Canto dos Partisans*)⁶, *Les yeux d’Elsa* (*Os olhos de Elsa*), de Louis Aragon, e *La Peste* (*A Peste*), de Albert Camus.

Vale lembrar que a França, antes da Segunda Guerra Mundial, era tida como a capital da alegria, das luzes do saber, da efervescência cultural e da superioridade intelectual. Seu poderio econômico e militar angariou colônias imperialistas na África e a difusão do estilo francês de diversão e de viver (o *savoir-vivre*). Do início do século XX até 1939 (início da Segunda Guerra Mundial), a França saboreava a elegância e o refinamento da cultura efervescente de Paris em sua Belle Époque, com poetas como Apollinaire, a construção do romance moderno com Marcel Proust, as lutas pela emancipação feminina pós Primeira Guerra Mundial com referência nas artes, no modo de se vestir das *garçonnes* (as melindrosas), a loucura dos anos 20 - ou anos loucos. Todos esses eventos e momentos tornaram a França um símbolo da felicidade e luta humana pelo prazer e bem-estar social. Porém, curvar-se diante do mal nazista, que invadia e dividia os países em ‘raça superior’ e ‘outras raças’, foi o golpe inesperado para a nação. Após a assinatura do Armistício, a França iluminada pelo

⁶ Canção composta por Joseph Kessel e Maurice Druon em 1943, como palavras de encorajamento e enfrentamento ao colaboracionismo francês, cantado frequentemente pelos prisioneiros políticos ou em atos de confronto armado. Disponível em <<http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/le-chant-des-partisans>>. Acesso em 31 maio de 2016.

conhecimento e viva de cultura se dobrava frente ao invasor, mesmo sem lutar ou esboçar força bélica. Todo o glamour francês, sua pompa e vaidade haviam sido vãos, ilusórios.

Em 06 de junho de 1944, tropas aliadas invadem a Normandia e conseguem, após fortes embates, libertar a França ocupada, devolvendo-a aos franceses. Dois anos após, *O pequeno príncipe*, que já tinha alcançado sucesso entre os norte-americanos, desembarca nas livrarias da França. A morte do pequeno príncipe pode ser lida como uma metáfora ao povo francês: a vivência de momentos dolorosos, como a guerra, pode levar ao fim os valores republicanos – liberdade, igualdade e fraternidade – que o regime de Vichy tentara cancelar.

A Resistência Italiana

A ausência da tradição democrática na Itália, agravada pela crise econômica após a Grande Guerra (1914-1918,) fez com que grande parte da população italiana sentisse certa instabilidade – devido às ideias revolucionárias - e, desencantados com o domínio da monarquia e da Igreja, almejassem uma nova figura política que lhes inspirasse segurança (VICENTINO; GIANPAOLO, 2013). É nesse contexto que o Partido Fascista Italiano (PFI) começa a ganhar visibilidade, por pretender lutar contra os extremismos e por oferecer, por meio de discursos demagógicos e propagandas políticas eficientes, o que as pessoas esperavam ouvir. Liderado pelo ex-socialista Benito Mussolini, o partido consegue impor-se entre a população italiana, pois

representava uma reação nacionalista às frustrações resultantes da Primeira Guerra Mundial e um modo de fortalecer o Estado, além de atender às aspirações de estabilidade diante das ameaças revolucionárias de esquerda e especialmente diante da implantação do socialismo da União Soviética. (VICENTINO; GIANPAOLO, 2013, p. 83).

Em outubro de 1922, Benito Mussolini executou sua nova tática de conquista ao poder: a Marcha sobre Roma. Cerca de 50 mil militantes fascistas, conhecidos por camisas-negras, vindos do Norte da Itália, avançaram em direção a Roma e provocaram uma forte tensão política. O rei Vittorio Emanuele III declarou estado de sítio e, por não ter encontrado alternativa para proteger seu reinado, convidou Benito Mussolini para compor o governo do país, tornando-o chefe de gabinete (GUANCI, 2010).

A partir de então, o *Duce*, como se intitulava, passou a chefiar as forças armadas, a marinha, e as forças aéreas do país e, com o apoio das elites dominantes, iniciou uma

inconsequente busca tanto pelo desenvolvimento econômico do país quanto pela sua expansão territorial, mas acabou por conduzir a nação a desfechos desastrosos tanto na política interna quanto na política externa (VICENTINO; GIANPAOLO, 2013).

De fato, seu governo apresentou sucessos na agricultura e na indústria, resultados de uma imensa propaganda de massa e da efetiva proibição de greves, até que a depressão mundial de 1929 mergulhasse o país em uma crise. Para superá-la, intensificou as conquistas territoriais, retomando a ideia de restaurar o Império Romano e forjar a pátria ideal para os italianos (VICENTINO; GIANPAOLO, 2013). A nação pretendida por Mussolini, assim como a que Hitler desejava para os alemães, levou à corrida imperialista e expansionista ainda que o exército italiano não estivesse preparado para combates de grandes proporções e que os gastos militares excedessem as possibilidades italianas.

Essas investidas de Mussolini por conquistas de territórios e o descontrole político do rei Vittorio Emanuele III trouxeram grandes prejuízos para a sociedade que, além da instabilidade política, enfrentava grandes dificuldades econômicas e sociais, sem perspectiva de mudança (GINSBORG, 2006). Além disso, a política fascista, em sua fase totalitária, provocou consideráveis mudanças no estilo de vida e nos costumes da sociedade, já que rejeitava os princípios da democracia (ANTONELI, 2009).

Nesse contexto, a oposição interna ao regime fascista, que existia desde o início do regime, acentuou-se quando a Itália entrou na Segunda Guerra Mundial ao lado da Alemanha e seus aliados, em 1940, crescendo em 1942 devido às situações de guerras já perdidas, os gastos militares que excediam os limites econômicos e mantinha o exército mal armado e sem matéria-prima para o preparo de material bélico. O resultado da insistência na parceria entre Mussolini e Hitler resultou numa dupla invasão: alemã no Norte e dos Aliados no Sul. Em consequência disso, ‘o consenso ao regime diminuía a cada dia, embora nenhuma classe social tivesse manifestado o seu descontento de maneira clara e maciça (GINSBORG, 2006, p.6)⁷.

Em 1943, a Itália vivia uma crise profunda, devido ao seu contexto externo e interno: o caos político, social e econômico. Assim, numa tentativa de retomar as rédeas do país, no dia 25 de julho de 1943, o rei Vittorio Emanuele II destituiu Mussolini e manda prendê-lo.

⁷ “*Il consenso al regime diminuiva di giorno in giorno, anche se nessun'altra classe sociale manifesto il suo scontento in una maniera così chiara e massiccia*”. Todas as traduções dessa referência, neste artigo, são nossas.

Contudo, a guerra não havia acabado. Dava-se início a uma nova fase de lutas: os 45 dias badoglianos. Esse período, que compreende a destituição de Mussolini e a assunção do Marechal Pietro Badoglio em 25 de julho de 1943 até o dia 08 de setembro de 1943, quando a Itália assinou o acordo de paz com as tropas aliadas, o Armistício de Cassibile, foi marcado por grandes manifestações populares pelo fim do regime e também por repressões brutais por parte do rei e seu general, que queriam manter uma ditadura militar, mas não tinham condições para tal (GINSBORG, 2006).

O Armistício de Cassibile, anunciado no dia 08 de setembro de 1943, trouxe consequências imediatas para o país. A tentativa de fuga do rei com as forças armadas para o Sul da Itália não obteve êxito, já que apenas alguns oficiais chegaram a Brandisi. Assim, a debandada das forças armadas e a falta de orientação ao exército resultaram na ocupação dos principais centros do Norte e do centro da Itália até Roma pela Wehrmacht e pela SS⁸, já presentes em toda a península, desbaratando quase todo o exército italiano. No fim de setembro a Itália estava dividida ao meio: no Sul, os aliados e o Rei e no Norte os alemães, com a missão de libertar o *Duce* (GINSBORG, 2006).

Com o exército desarmado e com a estrutura do Estado desfeita, os soldados italianos já cansados dos anos da Segunda Guerra, com fome e com frio tentavam encontrar o caminho para a casa. Porém, a maior parte da tropa foi capturada e levada para os campos de concentração na Alemanha. Em 30 de setembro do mesmo ano, o clima de repressão e terror ganhou maior dimensão devido à ocupação alemã (GINSBORG, 2006, p. 20).

No entanto, o cenário de traição política e a penúria socioeconômica provocaram um estado de ânimo coletivo (CALVINO, 2004, p.6), por meio do qual grande parte da população italiana se empenhou em expulsar os alemães entranhados, libertar a Itália do domínio fascista e reconstruí-la. Essa luta, iniciada na última fase da Segunda Guerra Mundial, foi denominada Resistência Italiana ou *Resistenza Partigiana*.

A Resistência Italiana (1943-1945) contou com o apoio dos já denominados antifascistas, anarquistas, comunistas, liberais, socialistas, que se organizaram no Comitê pela Libertação Nacional (CLN) para promover e coordenar a Resistência da classe trabalhadora e de pessoas de diversas camadas populares. De início, o movimento era percebido por meio de

⁸ Wehrmacht era o nome do conjunto das forças armadas alemãs durante o Terceiro Reich entre 1935 e 1945 e abrangia o Exército, Marinha e a Força Aérea; a SS era uma organização paramilitar também ligada ao Partido Nazista Alemão.

atos não programados como os cidadãos que ofereciam esconderijo aos fugitivos, os maquinistas que diminuía a velocidade dos trens para favorecer a fuga e os soldados de guarda que abriam as cancelas das prisões para que os homens pudessem sair antes que os alemães chegassem (GINSBORG, 2006, p. 6).

Também as mulheres, apesar de não terem um movimento feminino organizado, ofereciam auxílios fundamentais como alimento, conserto ou doação de roupas para os que precisavam, além de oferecer esconderijo em suas próprias casas. De bicicleta ou a pé, arriscavam suas vidas portando importantes mensagens entre os *partigiani* das montanhas e as demais frentes de resistência nos centros urbanos (VECCHIO, 2010, p. 22). Nas comunidades onde viviam os operários, na periferia das cidades, muitas famílias se uniram guiadas por uma espécie de espírito solidário, como estratégia de sobrevivência: ‘não somente no interior das famílias, mas entre as diversas famílias desenvolveu-se uma complexa rede de solidariedade baseada em favores e trocas com o intuito de suprir as necessidades da comunidade’ (GINSBORG, 2006, p. 17)⁹.

No final de 1943, cerca de 9000 *partigiani* tinham se juntado à Resistência (GINSBORG, 2006, p. 14). Muitos dos que deixavam suas casas e se uniam à causa eram jovens desprovidos de experiências de guerras:

Na primavera de 1944 dezenas de milhares de jovens italianos em idade militar deixam família, trabalho e estudos, e se dirigem, mais ou menos conscientes da dureza da vida que os esperava, para os vales montanhosos, para os bandos partigiani. (PELI, 2006, p. 71, tradução nossa)¹⁰.

O *partigiano* Calvino

A atuação do jovem Italo Calvino nos dois últimos anos da Segunda Guerra como garibaldino provocou uma viravolta em sua vida já que ‘antes de me juntar aos partigiani, tinha sido um jovem burguês que sempre vivera em família’ (CALVINO, 2004, p. 19). De forma repentina, Calvino passou de um antifascista tranquilo, que se opunha ao culto da força guerreira, ao posto de *partigiano*, no centro das lutas, das armas e da violência. Para ele, o

⁹ “Non solo tra i parenti, ma tra le diverse famiglie si sviluppò una solidarietà basata su una complessa rete di scambi e favori, e su di un tessuto di rapporti sociali incentrato quasi esclusivamente sul vicinato”.

¹⁰ “Nella primavera del 1944 decine di migliaia di giovani italiani in età di leva lasciano famiglia, lavoro e Studio, e se dirigono, più o meno consci della durezza della vita che li attende, verso le vallate montane, verso le bande partigiane”.

início de sua participação, quando se viu pegando em armas, foi um trauma, contudo obteve uma experiência fundamental que o legitimou a narrar o romance da resistência, publicado pela primeira vez em 1947: *A trilha dos ninhos de aranha*.

Além dos jovens em idade militar, operários, ex-oficiais e intelectuais, inconformados com os resultados das decisões de Mussolini para o país aos poucos, constituiu um movimento armado baseado na estratégia de guerrilhas, no qual cada pessoa independente da classe, da idade, da função social, do gênero ou partido político tornava-se *partigiano* (VECCHIO, 2010, p. 22). Não se fazia, naquele momento, distinção entre classe social ou classe trabalhadora, jovem ou idoso, homem ou mulher e cada *partigiano* oferecia o melhor que havia para um objetivo comum: libertar a Itália do nazifascismo.

Nesse contexto, destaca-se o Partido Comunista Italiano (PCI) como força motriz da luta pela libertação e independência do país, atuando na mobilização da classe operária, na organização e controle das brigadas Garibaldi (PELI, 2006, p.67). Também foi responsável por criar e difundir entre os *partigiani* a música da resistência, ‘Bella Ciao’. Originalmente criada por camponesas colhedoras de arroz da região da Padânia e depois adaptada na Primeira Guerra Mundial, a nova versão criada pelo PCI ficou conhecida como símbolo da Resistência e, por isso, até hoje entoada em vários outros países e em momentos significativos na história da sociedade italiana.

A música denuncia a traição política sofrida pelos italianos (‘acordei de manhã e deparei-me com o invasor’) e o perigo iminente da morte (‘ó, *partigiano*, leva-me embora porque sinto a morte a chegar’), contudo o tom de despedida presente na música traduz a certeza de que fizeram a escolha certa: morrer pela liberdade (‘e se eu morrer como resistente, tu deves sepultar-me na montanha/e sepultar-me na montanha sob a sombra de uma bela flor/e as pessoas que passarem irão dizer-me: ‘Que flor tão linda!’/ É esta a flor do *partigiano* que morreu pela liberdade’’).

Após o segundo inverno de resistência nas montanhas, os *partigiani* puderam finalmente comemorar a liberação da Itália em 25 de abril de 1945, quando a ofensiva dos Aliados forçou o colapso do exército alemão, e a assinatura de sua rendição. Segundo Ginsborg ‘os *partigiani* e a Resistência Italiana foram considerados a esperança de regeneração da Itália’ (2006, p. 46), pois ainda que o país estivesse politicamente dividido, economicamente desestruturado e socialmente devastado, escolheram continuar, ainda que fosse preciso morrer pela tão sonhada liberdade:

Assim, a vida pública italiana foi transformada, após mais de vinte anos de um fascismo que desfrutara de considerável apoio até mesmo entre intelectuais, pela mobilização impressionante e generalizada da Resistência em 1943-5, incluindo um movimento partisan armado no Centro e Norte da Itália de por volta de 100 mil combatentes, com 45 mil mortos. (HOBSBAWM, 1995, p. 165).

Com o fim dos conflitos, a população italiana e os setores produtivos da sociedade dedicam-se ao trabalho de reconstrução da nação que, além de desmoralizada, enfrentava uma situação em que os meios de transportes e de comunicação restavam inoperantes e a economia nacional paralisada (GINSBORG, 2006). Contudo, estavam cheios de histórias sobre a guerra para contar e, principalmente, com a responsabilidade de não deixar esquecer as angústias pelas quais passaram, para que fatos semelhantes não tornassem a se repetir.

Assim, era comum as pessoas se reunirem à noite em casa com as famílias e amigos para ouvir e falar de suas experiências durante a guerra civil, da qual tinham acabado de se desembaraçar; também nos trens e pelas ruas ouvia-se as narrações das pessoas sobre o que tinham visto ou vivido:

A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que começavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos ‘refeitórios do povo’, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos num multicolorido universo de histórias. (CALVINO, 2004, p. 6).

Dessa forma, surgem, no período pós-guerra, novos narradores, novos modos de narrar, novos personagens sobre um tema comum: a guerra. A literatura do pós-guerra pretendia colocar em pé de igualdade leitores e escritores (CALVINO, 2004, p.6), o que significava que a geração do pós-guerra não se reconhecia no gosto que guiara a tradição literária até então (CALVINO, 2004, p.15), que não atendia às necessidades do novo modo de narrar. Tratava-se de uma liberdade de falar recém-adquirida: ‘a literatura que nos interessava era a que trazia esse sentido de humanidade efervescente e de impiedade e de natureza’ (CALVINO, 2004, p. 16). Para Calvino era ‘mais que uma questão de arte, uma questão fisiológica, existencial, coletiva’, permeada por uma destemida alegria (CALVINO, 2004, p. 5).

Nesse contexto de mudança nasce o Neorrealismo literário que, ao mesmo tempo em que compreendia o ambiente cultural dotado de expressivo esforço em representar a realidade da nação, desnudando o que o fascismo propositadamente ocultava, primava por suprimir as

características estéticas tradicionais e conservadoras vigentes na literatura produzida até essa época. Assim, para fugir à imposição da língua padrão pelo regime e resgatar aspectos culturais da identidade nacional, o neorrealismo buscou reapropriar-se do dialeto como prática cotidiana (representada literariamente). O fundamento da criação estética era que o verdadeiro contato com a realidade possibilitaria a transformação social de que necessitavam: ‘o neorrealismo deveria ser antes de tudo um evento promotor de consciência’, uma vez que ‘recordar a si e aos outros o que acabara de acontecer, então, é um programa didático que visa impedir que os mesmos erros sejam novamente cometidos’ (SIEGA, 2013, p. 143).

É importante destacar que o neorrealismo não possuía uma estética fundamentada, não foi elaborada por tratados nem anunciada por meio de manifestos, mas foi resultado de experiências individuais e coletivas de um movimento histórico e da tradição oral, conforme Calvino¹¹:

Durante a guerra *partigiana* as histórias que acabávamos de viver se transformavam e se transfiguravam em histórias contadas à noite ao redor da fogueira, já adquiriam um estilo, uma linguagem, um humor um tanto fanfarrão, uma busca de efeitos angustiantes ou truculentos. Alguns dos meus contos, algumas páginas deste romance, têm na origem essa tradição oral recém-nascida, nos fatos, na linguagem. (CALVINO, 2004, p. 6).

Para o autor, o neorrealismo ‘foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura’ (CALVINO, 2004, p. 7). Assim, o período traduz uma nova maneira de narrar o contexto italiano pós Segunda Guerra e Resistência, ou seja, ‘é um modo de organizar-se da experiência histórico-social de um momento da coletividade italiana; daqui sua função de signo em uma tipologia da cultura italiana pós-bélica’ (CORTI, 1978, p.31).

A trilha dos ninhos de aranha (1947)

O primeiro romance de Italo Calvino (1923-1985), *A trilha dos ninhos de aranha*, publicado pela primeira vez em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra (1940-1945) e da Resistência Italiana (1943-1945), é o marco da estética literária do neorrealismo. Narra o movimento da resistência italiana ao fascismo e à dominação alemã com base na própria experiência de *partigiano*

¹¹ Prefácio à Segunda Edição de *A trilha dos ninhos de aranha* (1964).

do autor e na de tantos outros italianos que sob inúmeras dificuldades cotidianas escolheram resistir e lutar contra a difícil realidade política e social agravada pela guerra.

Escrever o romance da resistência, para Calvino, surgiu da necessidade de expor a verdade sobre o que teria sido a Resistência, pois, logo após a Libertação, tinha a impressão de que as pessoas ‘falavam da Resistência de modo errado, que uma retórica que estava se criando escondia sua verdadeira essência, seu caráter primordial’ (CALVINO, 2004, p.18). Assim, *A trilha dos ninhos de aranha* representa também a luta ideológica travada naqueles tempos de incertezas e que ainda se faz necessária para que fatos semelhantes não tornem a acontecer; ela compreende a essência de ‘o que havíamos conhecido nos mais simples de nossos companheiros [...] se tornava a chave da história presente e futura’ (CALVINO, 2004, p.18).

O romance publicado quando o autor tinha ainda 23 anos seria então fruto de seu pensamento amadurecido, antes formado por opiniões e conceitos, constituído pelas reflexões, discussões e leituras aliadas às suas experiências recentes de participação na Resistência que, tornadas em memórias, o permitiu transformar seus companheiros em ‘forças históricas ativas’ (CALVINO, 2004, p. 13), isto é, os personagens do romance são reflexos daqueles que foram seus companheiros *partigiani*, daqueles que, como ele, lutavam em prol do bem comum: libertar a Itália do nazifascismo.

Protagonizado por integrantes das camadas populares e da classe trabalhadora, o cenário cotidiano recebe histórias de pessoas que se lançaram na luta sem um motivo claro, são *partigiani* ‘em que ninguém é herói, ninguém tem consciência de classe’ (CALVINO, 2004, p. 14) nem tão pouco há ‘herói positivo’ como a direção política tentava direcionar a atividade literária. Na verdade, essa ‘unidade formada por sujeitos um tanto tortos’ (CALVINO, 2004, p. 13) é parte da dupla polêmica que Calvino procurava combater, simultaneamente: aos que difamavam os ideais da Resistência e aos que – mais ligados à ‘cultura de esquerda’ - proclamavam-na como prática heroica.

A partir do personagem Pin, seu elemento de observação direta da realidade, Calvino situa histórias nas paisagens representadas pela Resistência, isto é, a configuração dos personagens se dá por meio dos acontecimentos na vida de Pin que, para expor as reais condições políticas e sociais de vários setores da nação italiana naquele período, percorre dois cenários distintos: a cidade com as dificuldades sociais e econômicas da sociedade civil, que

convive com o domínio do fascismo e a ocupação alemã, e as montanhas onde os *partigianos* da Resistência, junto aos Aliados, lutam contra as forças do Eixo.

No primeiro cenário, Pin, um garoto deixado à própria sorte, nos faz ver as dificuldades econômicas e sociais que enfrentavam ao passear pelos becos da Cidade Velha: um aglomerado de casas antigas, barrancos cheios de lixo e hortas pelo caminho. Pin vive com a irmã Rina, prostituta, incomodando os adultos com seu jeito ‘malcriado’ e afastando-se do convívio com as crianças de sua idade por saber e dizer coisas inapropriadas: ‘Pin é um garoto que não sabe brincar, que não sabe participar das brincadeiras, nem dos adultos, nem dos garotos’ (CALVINO, 2004, p.48).

A passagem de Pin para o cenário dos *partigianos* é atravessada pela taberna que o garoto costumava frequentar. Lá ele apresenta o problema da instabilidade política por meio das conversas de Miscèl, o Francês; Gian, o Motorista, e o Girafa, também fregueses da taberna. Por ter sido desafiado por Miscèl, Pin rouba a arma do marinheiro alemão que se relaciona com Rina, porém, decepcionado com a atitude do francês que duvidou de sua coragem e dos outros homens da taberna, decide esconder a arma e fugir. Em pouco tempo é capturado pelos soldados e levado para prisão. Lá, revê seu ex-patrão Pietromagro, o sapateiro, que já tinha sido preso por engano algumas vezes, e conhece Lobo Vermelho, um adolescente que o auxilia a fugir da prisão. Após separar-se de Lobo Vermelho, ele encontra Primo, que o leva para o destacamento dos *partigianos*, do qual era integrante.

No acampamento de *partigianos* do destacamento de Esperto, Pin fica conhecendo os problemas da guerra: os barulhos dos tiros, os combates, a fome, a precariedade das instalações e dos armamentos e a iminência de sofrerem ataques. Na convivência com os personagens *partigiani*, como o comissário Kim (estudante), o comandante Ferriera (operário) e Canhoto (o cozinheiro) conhecemos suas histórias de vida antes da guerra e os motivos que os levaram a se juntar à Resistência.

Importante destacar a funcionalidade da figura de Pin à narração da resistência: o seu mover-se pelos cenários e a inclusão de novos personagens favorece a progressão do enredo e nos dá a conhecer a realidade da Resistência Italiana. Contudo a sua existência na narrativa possibilita ao autor refletir, compreender e relatar sua experiência precoce com a guerra:

O protagonista simbólico do meu livro foi, portanto, uma imagem de regressão: uma criança. Ao olhar infantil e ciumento de Pin, armas e

mulheres tornavam a ser distantes e incompreensíveis; o que minha filosofia exaltava, minha poética transfigurava em aparições inimigas, meu excesso de amor tingia de infernal desespero. (CALVINO, 2004, p. 21).

Assim, a figura da criança serve para comunicar a sensação de ‘desencaixe’ de Calvino em meio aos homens da Resistência: ‘A relação entre a personagem do menino Pin e a guerra *partigiana* correspondia simbolicamente à relação que eu percebera ter tido com a mesma guerra *partigiana*.’ (CALVINO, 2004, p. 20).

Considerações finais

A partir desse estudo sobre *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e *A trilha dos ninhos de aranha*, de Ítalo Calvino, percebe-se a manifestação de escritores que efetivamente lutaram na segunda guerra-mundial em prol da resistência aos regimes nazi-fascistas. Essas obras não apenas denunciam a perversidade da ideologia política difundida nos anos da Segunda Guerra Mundial, como ainda questionam a posição do homem, metaforizado na criança. Em ambas as narrativas, a realidade dos dias da guerra é representada, de forma metafórica ou realista, pelas técnicas da escrita literária.

Não são apenas armas que fortalecem a Resistência, mas o conjunto de ações físicas e intelectuais que buscam expor, revelar e metaforizar a fragilidade das relações humanas submetidas ao doutrinação política. Simonnet (2015) afirma que definir a Resistência é tarefa ‘perigosa’ por causa dos diferentes tipos de engajamentos e das diferentes experiências vividas na Europa. O mesmo autor (2015) cita o historiador François Bédarida, para o qual a Resistência trata-se de ‘ação clandestina conduzida, em nome da liberdade da nação e da dignidade da pessoa humana, por voluntários organizados para lutar contra a dominação [...] de seu país por um regime nazista ou fascista’ (BÉDARIDA, 1986, apud SIMONNET, 2014, p. 8). Assim, a Resistência tem característica de fenômeno plural.

Logo, os romances analisados participam ativamente no rol de testemunhos da resistência, emprestando à luta pela causa *partigiani/partisans* a voz literária; participando, dessa forma, da reconstrução nacional de suas pátrias.

Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89. [1957]
- ANTONELLI, Giulia et al. La vita dei bambini durante il ventennio fascista. **Treno della Memoria 2009**. Disponível em: <<http://migre.me/wdxwS>>. Acesso em: 07 set. 2015.
- CALVINO, Italo. **A trilha dos ninhos de aranha**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. **A bela história do pequeno príncipe**. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- CORTI, Maria. **Il viaggio testuale**. Einaudi: Turim, 1978.
- D'HAESE, Jonathan. **Le traité de Versailles et la fin de la Première Guerre mondiale: Chronique d'une paix manquée**. Paris: 50minutes, 2014.
- GINSBORG, Paul. **Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi**. Turim: Einaudi, 2006.
- GUANCI, Vincenzo. 1922, La Marcia su Roma. **Enciclopedia Italiana Treccani**, p. 1-2, 29/04/2010. Disponível em: <<http://migre.me/wdxvV>>. Acesso em: 02 out. 2015.
- HASTINGS, Max. **Inferno: o mundo em guerra (1939-1945)**. Tradutor: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- LABRUNE, Gérard; TOUTAIN, Philippe; ZWANG, Annie. **L'Histoire de France. Repères pratiques**. Paris: Clerc, 2014.
- LATTANZI, Marco. Il progetto 'Grande guerra: censimento dei monumenti ai caduti nella prima guerra mondiale'. In: BERNINI, Rita. **Il patrimonio storico della prima guerra mondiale**. Roma: Gangemi, 2015. p. 108-115. Disponível em: <<http://migre.me/wdxul>>. Acesso em: 23 mai. 2016.
- LORMIER, Dominique. **Histoires extraordinaires de la résistance française (1940-1945)**. Paris: La recherche midi, 2013.
- MAZA, Óscar Sainz de la. **Breve história de entreguerras: crônicas de los 20 años que cambiaron el mundo**. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2015.
- ROSSIGNOL, Dominique. **Histoire de la propagande en France de 1940 a 1944: L'utopie Pétain**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

- SCHOR, Ralph. **La France dans la première guerre mondiale**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2005.
- SIEGA, Paula Regina. Ferros-velhos e utensílios: conceitos gramscianos nos estudos literários e culturais. **Matraga**, v.22, n.37, p. 98-117, jul/dez. 2015.
- SIEGA, Paula Regina. O diário cinematográfico de Cesare Zavattini: memórias da guerra e dever de não esquecer. **Aletria**, v. 23, n. 2, p.137-150, mai./ago. 2013.
- SIMONNET, Stéphanie, **La Résistance 1939-1945**: combattre pour sauvegarder la liberté. Paris: 50 minutes, 2015.
- PELLI, Santo. **Storia della Resistenza in Italia**. Torino: Einaudi, 2006.
- THOMSON, David. **Pequena história do mundo contemporâneo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- VECCHIO, Giorgio. **La Resistenza delle donne 1943-1945**. Milano: In dialogo, 2010.
- VIART, Jean-Paul. **La première guerre mondiale**: pour comprendre et ne pas oublier la Première Guerre mondiale. Paris: Larousse, 2015.
- VICENTINO, Claudio; GIANPAOLO, Dorigo. **História Geral e do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Scipione, 2013.

APROXIMAÇÕES VISUAIS E POÉTICAS NAS DESCRIÇÕES EPIFÂNICAS DA OBRA *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*, DE JAMES JOYCE

João Pedro Wisniewsky do Amaral*

Resumo: a partir de discussão teórica sobre os limites da literatura e das artes visuais ao longo da história, este artigo apresenta uma análise de como as descrições epifânicas são representadas na obra *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, considerando-se a descrição como a técnica literária que mais se aproxima das artes visuais. Neste trabalho são analisadas as cinco principais descrições epifânicas do romance, que se encontram no fim de cada um dos cinco capítulos. Conclui-se que a aliteração e a sinestesia, além de metáforas e adjetivos de âmbito sensorial, que remetem a sons, cores e odores, são recursos linguísticos usados para aproximar a literatura e as artes visuais. Nas descrições epifânicas da obra, observa-se uma sinergia entre texto e imagem para construir realidades e percepções. Tais figuras de linguagem transcendem o objeto pela palavra, expandindo as fronteiras das duas artes.

Palavras-chave: Epifania; literatura comparada; narrativa joyceana; poesia e artes visuais

VISUAL AND POETICAL APPROXIMATIONS IN THE EPIPHANIC DESCRIPTIONS IN A *PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*, BY JAMES JOYCE

Abstract: from a theoretical discussion on literature and the visual arts limits throughout history, this paper presents an analysis of how epiphanic descriptions are represented in *Portrait of the Artist as a Young Man*, by James Joyce, considering that description is a literary technique that most closely relate the two art types. In this research we analyze the five main epiphanic descriptions of the novel, which are in the end of the five chapters. It was concluded that alliteration and synesthesia, as well as metaphors and sensory context adjectives for sounds colors and smells, are language resources used to approximate literature and visual arts. There is synergy between text and image, in Joyce's epiphanic descriptions, in order to build realities and perceptions. Such figures of speech transcend the object through language, expanding the boundaries of the two art types.

Key words: Epiphany; comparative literature; Joyce's narrative; poetry and visual arts

Diálogos possíveis entre literatura e artes visuais: do clássico ao moderno

No mundo multimodal em que vivemos é praticamente impossível pensar a imagem longe do texto. Em todo lugar há textos que complementam imagens ou imagens que

* Mestrando em Letras pela UFSM e professor do Instituto Estadual de Educação Olavo Bilac.

complementam textos. Até em novas formas comunicacionais, propulsionadas principalmente pela internet, há figuras misturadas com palavras. Estudos sobre a aproximação entre imagem e texto, discussão que parece ser bem contemporânea, acontece desde a Grécia antiga. A literatura e as artes visuais (pintura e escultura) foram teorizadas desde a antiguidade e a crítica analógica evolui até hoje: elas são autônomas? São in(ter)dependentes? Qual é o limite da palavra? Qual é o limite da imagem?

A partir dessa discussão sobre os limites das duas artes (literatura e artes visuais), o presente artigo tem como objetivo analisar como as descrições epifânicas são representadas na obra *Retrato do Artista Quando Jovem* (1987), do escritor irlandês James Joyce, além de buscar entender como as descrições escritas aproximam-se das artes visuais. Por descrições epifânicas entende-se o que é visto e como são descritos objetos, pessoas ou ambientes após um momento de revelação sobre autoexistência e existência de algo. Considerando que a descrição é uma das técnicas literárias que mais tem proximidade com as artes visuais, este artigo procura saber como são retratadas as vivências que moldam o artista em diferentes fases de sua vida? Como e com que técnicas ou figuras de linguagem são descritas as epifanias, acontecimentos que, embora muito importantes para o desenvolvimento pessoal da personagem Stephen, revelam-se muito subjetivos para retratar (ou descrever)?

Historicamente, as primeiras problematizações acerca das fronteiras e aproximações entre literatura e pintura aconteceram nos séculos IV e V a.C., com pensadores gregos, principalmente na cidade de Atenas. Isso porque ambas as artes tiveram eminência social na Grécia, principalmente na sociedade ateniense, pois, fora de Atenas, pensava-se que o ofício de um artista (artesão ou pintor) era meramente de decorador (MELLO, 2010). No entanto, nesse mesmo período, começaram discussões a respeito da relevância desses trabalhos na sociedade grega, pois a poesia já estava consolidada como objeto de alto valor cultural. E nessa época, a pintura e escultura começaram a concorrer com a palavra como consolidadoras da cultura grega. Conforme Mello,

Se na poesia (lírica, épica, dramática) havia a evocação imaginativa de algum mito ou fato histórico, deus ou herói (imagem-eidos), com a imagem, os acontecimentos são visualmente revelados, e os deuses, os heróis e os homens (inferiores, comuns e melhores) passaram a ganhar traços e formas (imagem-eidolon, imagem-eikones). Conseqüentemente, a relevância da palavra e da imagem para a vida social (Estado) em termos de realidade, imitação e verdade, será discutida pelos principais intelectuais gregos,

configurando o contexto dos primeiros pontos de vista críticos acerca da rivalidade entre poesia e pintura. (MELLO, 2010 p. 220).

A partir da dessa afirmação, pode-se considerar que a literatura clássica, com a função de evocar mitos ou fatos, era centrada na narração, como podemos notar na *Odisséia* ou *Ilíada*. Já a pintura materializava os personagens. Ou seja, enquanto a literatura clássica contava, as artes visuais clássicas mostravam. Por isso, talvez, a noção de rivalidade entre as artes, que foi problematizada e amenizada primeiramente pelo poeta e filósofo Simônides. Ele acreditava que a pintura é poesia muda, enquanto a poesia é pintura que fala (apud GONÇALVES, 1989, p. 179). O que Simônides assim afirma é um deslocamento dessa polarização da sociedade grega, aproximando, de fato, a literatura e a pintura.

Baseado em Simônides, outro filósofo que dissertou acerca dessas duas modalidades de arte foi Horácio, com o texto *Ars poetica*, no qual se encontra o famoso trecho “*Ut pictura poesis*”. Ora, essa expressão significa “assim como a pintura, é a poesia”. Essa conceituação estava muito à frente de sua época, pois não poucos críticos de arte, até o século XV, consideravam que a valorização entre literatura e pintura era assimétrica, sendo a primeira superior esteticamente à arte das formas e cores. Isso porque acreditavam que a arte das palavras exigia muito do intelecto, desde preparação, escolha certa do léxico, até os sons. No que tange à pintura, esta era preterida pois ainda se tinha a noção da Grécia Antiga (menos Atenas), de que o pintor ou escultor era apenas um carpinteiro, que fazia trabalhos meramente manuais. Com o Renascimento, entretanto, houve uma retomada na discussão sobre os valores estéticos da literatura e das artes visuais.

Leonardo Da Vinci, no século XV, reivindicava um status nivelado entre as duas artes. Seu argumento era que as artes visuais também eram passíveis de teorização e exigiam esforço mental do artista, uma vez que a obra visual também possui planejamento, seleção de técnicas. Sendo assim, a pintura e escultura, sob o olhar do Renascimento, tiveram uma melhor compreensão como trabalho intelectual e estético.

Outro importante crítico de arte que problematizou a respeito das fronteiras da literatura e das artes visuais foi Lessing, no século XVIII, que estrutura sua crítica entre literatura e artes visuais a partir do mito de *Laocoonte*, questionando as dependências das artes em relação ao mito. Lessing defende sua principal tese em relação às duas modalidades

artísticas: a pintura diz respeito ao espaço, enquanto a literatura (poesia) diz respeito ao tempo. Em suas palavras:

Eu argumento assim. Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta, sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existiam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (LESSING, 1998, p. 193).

Por usar de artifícios como linhas e cores para representar um objeto, a pintura preenche um espaço; já a literatura (poesia), por usar de sons e frases em suas composições, necessita de tempo para ser apreciada ou compreendida. Tal comparação de Lessing a respeito das artes visuais e da literatura vai ao encontro das artes clássicas, pois, como dito previamente, a literatura clássica conta algo logicamente em determinado tempo, enquanto as artes visuais mostram algo logicamente em um determinado espaço.

A recepção da crítica de Lessing foi impactante. Tanto é que seu texto foi de grande influência para os estudos modernos e contemporâneos da área das Artes. Gonçalves (1989, p. 179) afirma que “a contundência crítica, aliada à habilidade argumentativa de Lessing, permitiu-lhe não só influenciar todas as camadas da opinião intelectual da época, mas também os estudiosos de analogias entre ‘artes temporais’ e ‘artes espaciais’ do nosso século”. Contudo, embora o texto de Lessing tenha sido referência para a crítica comparativa entre literatura e pintura, muitos teóricos modernos posicionaram-se contra a ideia de que a literatura (poesia) diz respeito ao tempo enquanto a pintura diz respeito ao espaço. Ora, se a literatura produz uma representação de objetos e imagens a partir do encadeamento das dimensões das palavras (sonora, sintática, gráfica, morfológica, pragmática, etc.), as imagens ocupam um lugar no espaço. Do mesmo modo, nas artes visuais, ao apreciar uma obra são formadas narrativas para formular possíveis interpretações sobre a mesma. Portanto, se há narrativas sendo criadas, há uma noção temporal em relação a elas. O próprio Gonçalves (1989, p. 181) afirma que “a pintura pode imitar também ações, porém, somente por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos”. E em relação às ações, estas devem referir-se a seres determinados, fazendo com que a arte das palavras possa pertencer a um espaço.

A quebra dicotômica de que a literatura e as artes visuais ocupam tanto o tempo quanto o espaço também é evidenciada por Mello ainda em relação ao período clássico:

Deve-se considerar que, assim como na retórica, na poesia épica e no teatro se representava a ação (movimento, gestual) e o ambiente (descrição, plasticidade cenográfica), assim também na pintura permitia-se figurar a sequencialidade da ação (planos narrativos) com a mesma intensidade da palavra. (MELLO, 2010, p. 218).

Pode-se evidenciar, desse modo, a preocupação de aplicar também na literatura clássica a tese moderna de que, na história das artes, tanto a literatura quanto as artes visuais preocupavam-se ao mesmo tempo com o espaço e com o tempo. No entanto, percebemos algumas diferenças entre as artes clássicas e as modernas. Nesse artigo, serão enfocadas somente as diferenças literárias.

As obras da literatura clássica tendiam a representar (principalmente com a mitologia) situações que as pessoas poderiam enfrentar no mundo, além de enfatizarem a narração. Valendo-se de raras metáforas, várias comparações, as descrições presentes na literatura dessa época eram menos frequentes, pois a narração e a preocupação em relatar acontecimentos era mais valorizada. Já no modernismo, a força do poético muda de centrífuga (com força e foco no mundo externo) para centrípeta (com força e foco no mundo interno). Em outras palavras, o poético é usado muito mais para compreender o mundo interior, fugindo do entendimento dele como espelho do mundo e de propósitos comunicacionais, com constante utilização do fluxo de consciência.

Partindo-se da ideia de que é mais fácil representar a narração de uma história na literatura, e na pintura é mais fácil mostrar algo, entende-se que a descrição é uma das técnicas literárias que se aproxima da pintura. Descrever algo ou alguém auxilia na compreensão imagética do objeto a ser visto, aproximando-se de uma apreciação de obra visual. Além disso, a descrição trespassa uma noção de simultaneidade. De acordo com Bosi (2000, p. 13):

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência das coisas, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.

Um exemplo evidente disso se dá ao comparar-se a clássica *Odisséia* e *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce. A *Odisséia* é focada na representação do mundo externo, com narrativas com poucas descrições. Já a obra Joyce, com fluxos de consciência, diálogos interiores, descrições metafóricas e epifanias versam muito mais sobre os conflitos do mundo interno das personagens e do narrador que se foca quase exclusivamente em Stephen, o protagonista.

No trajeto histórico da literatura clássica até o romantismo e o Modernismo as descrições literárias tornaram-se mais complexas. Em *Odisséia*, por exemplo, não há metáforas propriamente ditas, mas sim comparações, tornando as descrições menos profundas. No modernismo, as descrições são menos explícitas (devido ao uso de metáforas), mais densas, (devido às extensões descritivas) e mais poéticas.

A próxima seção deste artigo explora como a descrição funciona nas epifanias do romance de formação *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce. Tendo em vista que a descrição é a forma com que a literatura mais se aproxima das artes visuais, estuda-se como elas se apresentam e aproximam-se de obras visuais.

Retrato das epifanias

Retrato do Artista Quando Jovem é um romance do escritor irlandês James Joyce publicado em 1916. A obra é narrada em terceira pessoa e conta a história de vida do jovem Stephen Dedalus, desde a infância até a idade adulta e suas experiências de âmbitos pessoais, amorosos, familiares, religiosos e educacionais.

A representação da trajetória de vida de um determinado personagem, acompanhando sua evolução espiritual, cognitiva e pessoal, atribui ao *Retrato do Artista Quando Jovem* a classificação como gênero literário romance de formação, ou *bildungsroman*. É interessante notar que esse gênero sugere um diálogo entre artes visuais e literatura. *Roman* designa, em alemão, o conceito de “romance”, mas o entendimento de *Bildung* (formação) aponta tanto a ideia do verbo *bilden*, que significa “formar”, quanto ao substantivo *Bild*, que significa “imagem” (MAZZARI, 2006, p. 2). Portanto, o entendimento do termo *bildungsroman* transcende o entendimento apenas de formação, alcançando a noção de formação e representação de imagens.

Além do gênero literário, o próprio título também se relaciona com o estudo analógico entre literatura e artes visuais. A palavra retrato pertence ao campo semântico das artes visuais, entretanto, o retrato na obra de Joyce é feito pela literatura. Ou seja, a arte das palavras cria, pinta, colore e representa o retrato do artista.

Retrato do Artista Quando Jovem, bem como toda a obra de Joyce, é conhecido principalmente pela grande ocorrência do discurso indireto livre, fluxo de consciência na narrativa (nas primeiras páginas da narrativa), monólogos interiores e epifanias. Joyce foi um escritor moderno reconhecido por essas inovações na literatura, expandindo fronteiras no que diz respeito ao tipo de discurso e ao ponto de vista com que determinados temas são tratados. Nesta seção, analisa-se como as epifanias, súbitos momentos de autoconhecimento ou de entendimento da essência de algo, são descritas e como essas descrições epifânicas aproximam-se de outras modalidades artísticas.

A obra é dividida em cinco capítulos, cada um tratando de uma parte da formação do jovem protagonista, Stephen Dedalus. O primeiro capítulo apresenta como tema principal a infância de Stephen, principalmente no contexto escolar; no capítulo dois, o tema principal é seu amadurecer sexual; no capítulo três, destaca-se sua educação religiosa rigorosa; no capítulo quatro, o tema consiste na busca do autoconhecimento e autodisciplina; e, no quinto e último capítulo, o tema é a transcendência da juventude à vida adulta. Em cada fim de capítulo há uma grande epifania correspondente às diferentes fases da vida do personagem central. Nos próximos subcapítulos são expostas e analisadas cada uma dessas epifanias.

Epifania do fim do capítulo I

O primeiro capítulo de *Retrato do Artista Quando Jovem* apresenta a infância mais remota do protagonista Stephen Dedalus. Aqui, são apresentadas suas experiências da vida escolar e relações familiares desse alterego de Joyce. O parágrafo inicial da obra remete inclusive ao imaginário infantil, começando com o famoso “Era uma vez”, sem pontuações e com algumas palavras inventadas, bem como o discurso de uma criança. Ao longo do romance, o ponto de vista e a linguagem usada tornam-se mais complexos.

A maior parte desse primeiro capítulo passa-se na escola de Stephen, e a epifania final ocorre justamente nesse ambiente. Após ser castigado por um professor por não usar seus

óculos, o protagonista toma coragem e faz uma reclamação pessoalmente para o diretor da escola. O capítulo encerra com os colegas de Stephen comemorando seu feito. A descrição da imatura epifania que Dedalus vivencia começa com os seguintes parágrafos:

The cheers died away in the soft grey air. He was alone. He was happy and free; but he would not be anyway proud with Father Dolan. He would be very quiet and obedient: and he wished that he could do something kind for him to show him that he was not proud. The air was soft and grey and mild and evening was coming. There was the smell of evening in the air, the smell of the fields in the country where they dug up turnips to peel them and eat them when they went out for a walk to Major Barton's, the smell there was in the little wood beyond the pavilion where the gallnuts were¹. (JOYCE, 1996, p. 66-67).

Na primeira frase há a descrição do ar com a cor cinza (*grey*) e o conceito macio (*soft*). Nota-se já o uso de adjetivos referentes às sensações. Essa mesma frase é repetida no início do parágrafo seguinte. Além disso, percebe-se a construção de frases simples e curtas quando o protagonista é referido, descrevendo-o sempre com características psicológicas.

No segundo parágrafo citado, há novamente o uso de descrições sensoriais, com vocábulos referentes ao olfato e paladar. Com a primeira frase descrevendo o cheiro da noite, tem-se o uso da sinestesia, figura de linguagem que relaciona diferentes sensações. Além do simples uso dessas palavras, percebe-se a repetição delas, como uma técnica para reforçar a intensidade dessa descrição epifânica.

As repetições de expressões e de ideias aparecem mais uma vez no último parágrafo do capítulo, no desfecho dessa epifania escolar de Stephen:

The fellows were practising long shies and bowling lobs and slow twisters. In the soft grey silence, he could hear the bump of the balls: and from here and from there through the quiet air the sound of the cricket bats: pick, pack, pock, puck: like drops of water in a fountain falling softly in the brimming bowl². (JOYCE, 2000, p. 67).

¹ Os vivos perderam-se no ar macio e cinzento. Stephen ficou sozinho. Estava feliz e livre: mas, ainda assim, não haveria de se mostrar orgulhoso com o Pe. Dolan. Havia de ser muito sossegado e obediente; e desejou poder fazer alguma coisa por ele a fim de demonstrar que não estava com soberbia. O ar estava macio, cinzento e leve e a noite vinha chegando. Havia o cheiro da noite no ar, o cheiro dos campos donde arrancavam os nabos que depois eram descascados e comidos, quando iam a passeio até a casa do major Barton, o cheiro que havia no pequeno bosque para lá do pavilhão onde estavam os troncos carunchosos. (JOYCE, 1987, p. 49-50).

² “Os alunos estavam praticando os lances, correndo e desviando-se uns dos outros. No silêncio macio e cinzento ele podia ouvir o estalo das bolas; e aqui e acolá, por entre o ar parado o som do bastão de críquete: pic, pac, poc, puc: como gotas d’água numa fonte, caindo agradavelmente num balde cheio até a borda”. (JOYCE, 1987, p. 50).

A cor cinza novamente é retomada, mas agora sinestesticamente, caracterizando o silêncio. Além da sinestesia, nota-se o uso de aliterações, como em “*bump of the balls*”, “*fountaing falling*”, “*brimming bowl*” e “*pick, pack, pock, puck*”. Essa última aliteração é formada por onomatopeias, palavras icônicas que tentam atribuir significados como uma referência ao som. As onomatopeias são ótimos exemplos de como crianças tentam formar palavras. Além do mais, esse grupo de onomatopeias “*pick, pack, pock, puck*” aparece anteriormente em outra descrição no capítulo, o que significa que a memória também se faz importante na construção das descrições.

A palavra, nessa descrição epifânica, tem um sentido muito amplo, criando um grande leque de possibilidade de construção de imagens. A imagem “é uma palavra articulada, significado e significante compõem um novo código, a linguagem, que tem função de fixar experiências de coisas, pessoas ou situações” (BOSI, 2000, p.20). Tal ideia corrobora a função da epifania nessa descrição de Joyce, pois as palavras usadas na descrição exercem um papel de representação de vivências, tanto para o leitor quanto para a personagem principal. Vivências essas que são sentidas ao extremo, como se percebe pelo uso de várias palavras referentes a sentidos e a sensações.

Em suma, a epifania do primeiro capítulo ocorre de modo infantil, com frases simples, apelação à sonoridade (aliteração) e descrições sensoriais, marcadas pela sinestesia, como uma descrição de uma experiência intensa. O cruzamento desses tipos sensoriais é também uma forma de analogia entre artes. A descrição por si só já remete ao sentido da visão, e é potencializada pela capacidade de dar sensações até a objetos e coisas inanimadas.

Epifania do fim do capítulo II

O segundo capítulo do romance de formação *Retrato do Artista Quando Jovem* se passa com Stephen junto a sua família na cidade de *Blackrock* e o tema principal é o seu despertar sexual na juventude. A epifania da última cena se dá quando Stephen envolve-se com uma prostituta; a descrição começa com esse parágrafo:

His lips would not bend to kiss her. He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself. But his lips would not bend to kiss her³. (Joyce, 1996, p. 114).

Constata-se nessa descrição que, como na epifania do primeiro capítulo, há o uso de repetições de palavras e até frases inteiras. A primeira e última frase são praticamente a mesma, exceto pela palavra *but*. Além do mais, há três repetições da palavra *slowly*.

Sobre a descrição psicológica de Stephen, agora ele é descrito com os adjetivos forte e confiante, características típicas da juventude. Tem-se aqui um contraponto com a descrição psicológica da epifania do primeiro capítulo, em que Stephen é descrito como feliz e livre, características da infância.

Enquanto a descrição da epifania do capítulo I preocupava-se em compor um ambiente a partir de “objetos” sensoriais, como o ar, o cheiro da madeira e o barulho dos bastões de críquete, nesta epifania do capítulo II, há a descrição de partes de corpo, objetos mais concretos. No entanto, a aproximação das duas descrições epifânicas se dá no fim do parágrafo, com a presença de adjetivos referentes a sensações e sinestésias. Por exemplo, o adjetivo *darker* simboliza o imaginário da cor, além da sinestesia “*softer than sound or odour*” referir-se à audição e ao olfato:

With a sudden movement, she bowed his head and joined her lips to his and he read the meaning of her movements in her frank uplifted eyes. It was too much for him. He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour⁴. (JOYCE, 1996, p. 115).

³ “Mas os lábios dele não puderam inclinar-se para beijá-la. Queria estar bem preso pelos braços dela e ser acariciado devagar, devagar, bem devagar. Em seus braços sentiu que se tinha tornado subitamente forte, destemido e seguro de si próprio. Mas os lábios não queriam baixar para a beijar”. (JOYCE, 1987, p.76).

⁴ “Com um inesperado movimento ela lhe virou a cabeça e grudou os lábios nos dele. Ele leu o sentido dos seus movimentos em seus olhos escancarados e erguidos. Isso era demais para ele. Fechou os olhos, apertando-se bem de encontro a ela, corpo e espírito, sem consciência de mais nada no mundo senão da sombria pressão dos lábios dela suavemente se entreabrindo. Eles lhe comprimiam o cérebro como lhe comprimiam os lábios, tal como se fossem o veículo duma vaga linguagem. E entre os seus lábios e os dela sentiu uma desconhecida e tímida pressão, mais sombria do que o desmaio do pecado e mais suave do que som ou odor”. (JOYCE, 1987, p. 76).

Aqui as descrições são mais objetivas do que a epifania do primeiro capítulo. Entretanto, nas duas epifanias há o recurso da sinestesia e aliteração (*swoon of sin, softer than sound*) novamente como construtor da descrição.

Epifania do fim do capítulo III

O terceiro capítulo tem como temática principal a educação e martírios religiosos na educação do protagonista Stephen Dedalus. A epifania do fim deste capítulo acontece após Stephen confessar seus pecados em um confessionário. A sequência de descrições dessa epifania começa assim:

The muddy streets were grey. He strode homeward, conscious of an invisible grace pervading and making light his limbs. In spite of all he had done it. He had confessed and God had pardoned him. His soul was made fair and holy once more, holy and happy⁵. (JOYCE, 1996, p. 166).

Já no início dessa descrição temos a repetição do uso da cor cinza como descrição, agora referente às ruas enlameadas (*muddy streets*). No entanto, agora o principal campo semântico usado nas características descritivas é típico da religiosidade. Há palavras como “sagrado”, “graça”, alma” e “Deus” nesse parágrafo, que compõem a epifania. Logo, pode-se relacionar o campo semântico das descrições com o estado de espírito do personagem: como ele passa por um processo de purificação religiosa, as descrições sob seu ponto de vista tornam-se puras também. A descrição em nível psicológico é agora da alma, descrita como justa, sagrada e feliz. Mais uma vez, a religiosidade faz-se presente na descrição.

Há, no fim do trecho anterior, novamente, repetições e aliterações como no trecho “*holy once more, holy and happy*”. Essas estratégias descritivas já tinham sido usadas nas duas epifanias anteriores, mas, nesta, são apresentadas descrições intercaladas, com o uso do discurso indireto livre, de objetos da cozinha e a beleza da vida:

He sat by the fire in the kitchen, not daring to speak for happiness. Till that moment he had not known how beautiful and peaceful life could be. The green square of paper pinned round the lamp cast down a tender shade. On

⁵ “As ruas enlameadas estavam alegres. Dirigiu-se para casa, cômico duma invisível graça que dominava e tornava leves os seus membros. Apesar de tudo quanto ele havia feito. Confessara-se e Deus o tinha perdoado. A sua alma tornara-se de novo bela, santa e feliz”. (JOYCE, 1987. p. 104).

the dresser was a plate of sausages and white pudding and on the shelf there were eggs. They would be for the breakfast in the morning after the communion in the college chapel. White pudding and eggs and sausages and cups of tea. How simple and beautiful was life after all! And life lay all before him.⁶ (JOYCE, 1996, p. 166).

Nesse excerto, na descrição da cozinha há uma comparação com a vida, como uma simbologia de sintonia no seu mundo interior. As coisas particulares e simples de sua casa, como a comida, fazem a beleza da vida. Agora as cores que aparecem na descrição são a cor verde e branco, diferentemente da recorrente cor cinza que aparece nas descrições anteriores. Essa descrição epifânica acompanha, desse modo, o mundo interno (objetos e alma iluminados), enquanto o mundo externo (ruas, ar) torna-se cinza. A técnica do uso da cor, oriunda das artes visuais e referente ao olhar, é muito usada nas descrições epifânicas da obra *Retrato do Artista Quando Jovem*, com uma possível função de representar tanto objetos do mundo exterior quanto representações de seu âmago.

Após essa descrição, o terceiro capítulo encerra-se com um sonho (ou seria realidade?) de Stephen indo à igreja. Nesse sonho (?), há também descrições sensoriais e repetições de expressões e aliterações:

In a dream he fell asleep. In a dream he rose and saw that it was morning. In a waking dream he went through the quiet morning towards the college. The boys were all there, kneeling in their places. He knelt among them, happy and shy. The altar was heaped with fragrant masses of white flowers; and in the morning light the pale flames of the candles among the white flowers were clear and silent as his own soul. He knelt before the altar with his classmates, holding the altar cloth with them over a living rail of hands. His hands were trembling and his soul trembled as he heard the priest pass with the ciborium from communicant to communicant⁷. (JOYCE, 1996, p. 166).

⁶ “Sentou-se perto do fogo, na cozinha, não ousando falar, de tão feliz. Até aquele momento não conhecera quão bela e pacífica a vida podia ser. O halo verde de papel pregado em volta da lâmpada refletia uma sombra meiga. Sobre o aparador estava um prato de salsichas e um pudim branco e, sobre a prateleira, havia ovos. Tudo aquilo seria para o almoço de amanhã, depois da comunhão na capela do colégio. Pudim branco, ovos, salsichas e xícaras de chá. Afinal de contas, quão simples e bela que era a vida! E a vida ali estava inteira, diante dele”. (JOYCE, 1987, p. 104).

⁷ “Adormeceu num sonho. Num sonho se levantou e viu que já era a manhã. Num sonho acordado saiu através da manhã plácida para o colégio. Os meninos estavam todos lá, ajoelhados em seus lugares. Ajoelhou-se entre eles, feliz e radiante. O altar estava repleto de massas fragrantas de alvas flores e, na luz da manhã, as chamas pálidas das velas entre as flores alvas estavam claras e silenciosas como a sua alma. Ajoelhou-se diante do altar com os seus colegas, soerguendo a toalha da mesa com eles, todas aquelas mãos formando uma viva carreira. E a deles tremiam; e a sua alma tremia ouvindo o padre passar com o cibório dum comungante a outro comungante”. (JOYCE, 1987, p. 104).

A cor branca de certos objetos (como as flores) e a luz simbolizam purificações nessa descrição. Além do mais, o imaginário espiritual aqui é recorrente. Tem-se a repetição de termos como *white flowers, dream, morning, trembling*. A aliteração novamente se faz presente no fim da descrição, com as expressões “*ciborium from communicant to communicant*” e “*cloth with them*”.

Em suma, a descrição do capítulo III possui as mesmas estratégias das outras duas epifanias anteriores (aliterações, repetições, sinestésias, adjetivos referentes a sensações), mas, diferentemente das outras, esta torna-se a mais espiritual em relação às imagens e ao campo semântico.

Epifania do fim do capítulo IV

O quarto capítulo de *Retrato do Artista Quando Jovem* contém a epifania mais memorável desse romance de formação. A epifania de Stephen agora acontece na praia, após ele tentar ser disciplinado a partir de sua educação religiosa (a partir da continuação da epifania do encerramento do capítulo anterior). Na praia, o protagonista percebe que sua infância o deixou e ele agora passa a experienciar as belezas da vida. Essa epifania acontece após Stephen avistar uma jovem na praia, que lhe retribui o olhar. Após esse encontro de olhares (novamente o visual sendo importante para a narrativa), a epifania começa com descrições de imagens de natureza, como o ar, a maré, o dia, a costa, a praia e a terra. A falta de figura humana na descrição inclusive reforça a ideia da beleza da natureza:

There was no human figure near him nor any sound borne to him over the air. But the tide was near the turn and already the day was on the wane. He turned landward and ran towards the shore and, running up the sloping beach, reckless of the sharp shingle, found a sandy nook amid a ring of tufted sand knolls and lay down there that the peace and silence of the evening might still the riot of his blood. He felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies: and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast.⁸ (JOYCE, 1996, p. 196).

⁸ “Não havia figura humana alguma perto; e nem som algum tinha nascido para ele no ar. Mas a maré estava prestes a voltar e já o dia estava declinando. Virou em direção à terra e correu rumo ao litoral, subindo a praia oblíqua, indiferente ao pedregulho cortante, descobrindo um esconderijo de areia ao centro dum círculo de dunas truncadas pelo vento; e aí se estirou para que a paz e o silêncio da noite pudessem acalmar o turbilhão do seu

Nessa descrição, os elementos da natureza tornam-se as personagens. A descrição da terra é uma personificação, transformando-a em uma mãe “*the earth that had borne him, had taken him to her breast*”. Nessa epifania, o som transforma-se em silêncio (*any sound, silence*), mas é encontrado nas aliterações presentes no texto, como exemplifica a última frase desse parágrafo.

Na continuação, há um monólogo interior novamente com repetições de ideias, palavras e sons presentes na descrição:

He closed his eyes in the languor of sleep. His eyelids trembled as if they felt the vast cyclic movement of the earth and her watchers, trembled as if they felt the strange light of some new world. His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain, as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than other. Evening had fallen when he woke and the sand and arid grasses of his bed glowed no longer. He rose slowly and, recalling the rapture of his sleep, sighted at its joy⁹. (JOYCE, 1996, p. 196-197).

O fim dessa descrição epifânica retoma a sinestesia presente nas outras descrições, realçando a importância da descrição sensorial para as epifanias. Há, mais uma vez, a presença da cor cinza para caracterizar a areia (mundo exterior). No trecho a seguir, último parágrafo do capítulo IV, também há a repetição da frase “*evening had fallen*”, e referências à lua nova (*young moon*) como símbolo a sua própria juventude se esvaindo:

He climbed to the crest of the sandhill and gazed about him. Evening had fallen. A rim of the young moon cleft the pale waste of skyline, the rim of a silver hoop embedded in gray sand; and the tide was flowing in fast to the

sangue. Sentia, bem por cima, a cúpula vasta e indiferente; e sentia a dinâmica dos corpos celestes; e a terra, debaixo dele, que tinha sido feita para ele, o havia tomado em seu seio”. (JOYCE, 1987, p.121-122).

⁹ “Fechou os olhos no langor do sono. As pálpebras tremiam-lhe como se estivessem sentindo o vasto movimento cíclico da terra e dos seus guardiões, tremiam como se sentissem a estranha luz dalgum mundo novo. A sua alma desfalecida dentro dum mundo novo, fantástico, ofuscante, incerto como um mundo submerso atravessado por formas e seres nevoentos. Um mundo, um clarão, ou uma flor? Tremeluzindo e tremendo, tremendo e desdobrando-se, uma luz a fulgar ou flor a se abrir, tudo aquilo se dilatava numa interminável sucessão de si mesmo, fulgurando ora escarlate, ora se desdobrando e desmaiando até o rosa mais pálido, pétala após pétala, ou onda de luz após onda de luz, tudo aquilo enchia o céu todo com seus fulgores, cada fulgor mais intenso do que o outro. Caíra a noite, quando ele despertou; e a areia e as ervas áridas do seu leito já não cintilavam mais. Ergueu-se, vagarosamente, recordando a transfiguração do seu sono e suspirou ante o próprio júbilo”. (JOYCE, 1987, p. 122).

land with a low whisper of her waves, islanding a few last figures in distant pools¹⁰. (JOYCE, 1996, p. 197).

A última frase remete à criação de imagens pela maré. Analogicamente, assim também funciona a descrição: num fluxo de palavras constroem-se imagens. Claramente há nessa epifania uma síntese de descrições de mundo exterior e interior, em relação às suas experiências de vida. Essa é uma epifania que representa a sua passagem da mocidade para a vida adulta, descrevendo objetos da natureza para ponderar considerações do mundo pessoal. Não por acaso a cor cinza, simbolicamente nebulosa e misteriosa, é usada mais de uma vez para descrever objetos do ambiente epifânico: um mundo misterioso, em que o protagonista tem uma revelação sobre a essência de algo.

Epifania do fim do capítulo V

A última epifania de *Retrato do Artista Quando Jovem* é a despedida final de Stephen de sua juventude. A obra encerra com as considerações dos pais do protagonista preparando seu adeus. Nesse único caso, a descrição epifânica é contada pelo ponto de vista de Stephen, em forma de diário, narrada em primeira pessoa. Também pode-se dizer que essa epifania é a mais curta no que tange à quantidade e profundidade das palavras usadas, mas a mais longa no que se refere ao tempo, já que ultrapassa o tempo de um dia:

April 26: Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. April 27. Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead¹¹. (JOYCE, 1996, p. 288).

Nesse caso, a descrição da epifania é a mais simples de todas. Uma possível interpretação é que isso se deve à sensação de abandono da vida adulta de Stephen, fazendo as

¹⁰ “Trepou a crista da duna e olhou à volta. A noite tinha caído. Uma nesga da lua nova fendeu o ermo pálido da linha do céu, uma nesga dum arco de prata acamando-se na areia cinzenta; e a maré alta tinha começado a vir terra adentro, com um baixo sussurro de suas ondas, isolando umas últimas figuras em poças distantes”. (JOYCE, 1987, p.122).

¹¹ “Abril, 26. Mamãe está colocando minhas roupas novas (de segunda mão) em ordem. E está rogando agora, diz ela, para que eu possa aprender na minha vida própria, e fora do lar e dos amigos, o que o coração é e o que ele sente. Amém. Assim seja. Sê bem-vinda, ó, vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça. Abril, 27. Velho pai, velho artífice, mantém-me, agora e sempre, em boa forma”. (JOYCE, 1987, p. 174).

percepções não serem tão abstratas quanto na juventude. Também o fato de a forma da narrativa agora ser um diário indicia uma referência de que as descrições epifânicas são apenas experienciadas na hora. Como o diário tem a função de registrar memórias e experiências, é como se a epifania original perdesse o brilho.

Nota-se claramente que, aqui, o protagonista busca a realidade e vivências, e não as encontra ao acaso, como nas outras epifanias. Nessa última epifania, não há sinestesia ou aliterações. No entanto, vemos o uso de vocabulários referentes às práticas religiosas, como um traço remanescente da educação religiosa de Stephen.

Considerações finais

Nas cinco descrições epifânicas analisadas pode-se perceber que, dentre os recursos linguísticos usados, os mais recorrentes são a aliteração e a sinestesia. As descrições também utilizam muitas metáforas e adjetivos de âmbito sensorial, referentes a sons, cores e odores. A própria figura de linguagem da sinestesia é capaz de colocar lado a lado diferentes sentidos.

Desse modo, pode-se afirmar que as descrições epifânicas em *O Retrato do Artista Quando Jovem* se dão de forma multimodal entre as artes. As cores são típicas das artes visuais e o som é típico da música. No entanto, as aliterações, metáforas e sinestésias são recursos linguísticos capazes de potencializar essa aproximação artística. As descrições das epifanias ultrapassam a fronteira do texto escrito. Assim, as imagens criadas por essas descrições transcendem o objeto descrito. Bosi (2000, p. 20) afirma que “o discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências.” Ou seja, as repetições e aliterações servem como ímãs discursivos entre palavra e imagens, para criações de experiências e percepções. Tanto a palavra quanto a imagem buscam ser atemporais e não-espaciais, tornando, desse modo, a arte inesgotável, passível de múltiplas ressignificações e inúmeras recriações de realidades.

Como explicado no primeiro capítulo, um artifício da literatura para aproximar-se da imagem (artes visuais) é a descrição. Ao descrever, representa-se uma aparência de realidade, e o que está sendo criada é uma realidade própria. Joyce utiliza desses métodos imagéticos, como o perfil, a dimensão e a cor, para fixar experiências da realidade em sua obra.

Portanto, pode-se considerar *Retrato do Artista Quando Jovem* um ótimo exemplo literário de como a palavra pode-se aproximar da imagem. Nas descrições epifânicas da obra, tem-se a sinergia entre esses dois elementos construir realidades e percepções. Nesse romance de formação, há uma transcendência da palavra e da imagem. As fronteiras da literatura expandem-se ao utilizar recursos de ordens intersensoriais.

Referências

BOSI, A. Imagem, discurso. In: **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GONÇALVES, A. J. Ut Pictura Poesis: uma questão de limites. **Revista USP**, 1989, p. 177-184.

JOYCE, J. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. Londres: Penguin Group, 1996.

JOYCE, J. **Retrato do Artista Quando Jovem**. Tradução de: José Geraldo Vieira. São Paulo: Ediouro Publicações, 1987.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAZZARI, M. V. Apresentação. GOETHE, J. W. von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

MELLO, S. J. Ut Pictura Poesis e as Origens Críticas da Correspondência entre a Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica. **Miscelânea**, vol. 7, 2010, p. 215-241.

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA E A RECRIAÇÃO DA POESIA CANÔNICA

Lueny Amanda Oliveira França *

Mailson de Moraes Soares **

Izabel Guimarães Guerra Leal ***

Resumo: este estudo aborda a Poesia Experimental Portuguesa com o objetivo de mostrar como esse movimento literário, que teve início na segunda metade do século XX, configurou-se naquela época e até hoje possibilita criar e recriar novos experimentos. Aqui abordamos poesias experimentais produzidas com base em obras de autores canônicos. Os poemas analisados são: “Amor de Clarice” (2005), poema digital de autoria do poeta Rui Torres, alicerçado no conto “Amor” (1960), de Clarice Lispector. E o poema “Autopsicografia”, elaborado por Abílio José Santos, baseado no poema homônimo de Fernando Pessoa. Obras que demonstram a relevância e a magnitude que a PO-EX propõe, movimento que atravessou o século e ainda se diversifica e se adapta ao meio digital, em imagens e textos.

Palavras-chave: Releitura do cânone. Poesia de Rui Torres. Poesia de Abílio José Santos.

PORTUGUESE EXPERIMENTAL POETRY AND THE REBUILDING OF CANONICAL POETRY

Abstract: this study focuses on the Portuguese Experimental Poetry in order to show how this literary movement, which began in the second half of the twentieth century, still allows the creation and recreation of new experiments. This work analyzes some experimental poems based on canonical authors, namely “Amor de Clarice” (2005), digital poem by poet Rui Torres based on the tale “Amor” (1960), by Clarice Lispector, and the poem “Autopsicografia”, by Abílio José Santos, inspired on Fernando Pessoa’s “Autopsicografia”. These wondrous works demonstrate the relevance and the magnitude which experimental poetry proposes as a movement that has crossed the century and still diversifies itself on the digital media, with images and texts.

Keywords: Re-reading the canon. Poetry by Rui Torres. Poetry by Abílio José Santos.

* Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa (2016) pela Universidade Federal do Pará.

** Graduando em Letras - Língua Portuguesa, Universidade Federal do Pará.

*** Doutora em Letras (Vernáculos) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) com Pós-doutorado junto ao departamento de Letras Neolatinas da UFRJ (bolsista FAPERJ). Atualmente é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma Instituição.

A Poesia Experimental Portuguesa

Tempos sombrios são frutíferos. Assim poderíamos compreender todas as respostas iluminantes que tivemos a momentos de trevas vividos pela humanidade. Nesse sentido, em tempos de crise e opressão, a insegurança dá lugar ao enfrentamento, o medo dá lugar à coragem e o silêncio imposto trinca, por conta da irreverência daqueles que se insurgem contra a ordem vigente.

É assim, como um “urro”, que surge, na segunda metade do século XX, a Poesia Experimental Portuguesa. Segundo Melo e Castro (1981) esse movimento inicia-se na década de 60, e teve como marco a publicação de uma revista denominada *Poesia Experimental*, que possui dois números: o primeiro, publicado em 1964 e, o segundo, em 1966, ambas organizadas por António de Aragão e Herberto Helder. Nesse período, Portugal viveu um dos momentos mais sombrios de sua história, a ditadura imposta por António de Oliveira Salazar, presidente do Conselho de Ministros, do que resultaria a expressão “salazarismo”, que foi uma das mais longevas ditaduras vivenciadas na Europa Ocidental.

Nesse contexto de crise, opressora, tradicionalista e violenta surge a Poesia Experimental Portuguesa, como uma linha de fuga em relação à tradição literária lusitana, ao regime ditatorial e a aspectos obsoletos da sociedade portuguesa. A Poesia Experimental (doravante PO-EX) nasce como signo de uma época em que a linguagem, não apenas em Portugal, mas em boa parte do mundo, tornava-se um problema de ordem histórica. Melo e Castro (1981) esclarece que esse movimento literário busca a experimentação da linguagem, exploração das possibilidades visuais e o abandono da sintaxe convencional, ou seja, uma ruptura com a estética tradicional. A PO-EX eclode, portanto, como parte de um processo histórico mais amplo, internacional e intercontinental, propondo uma abertura para a produção criativa em contexto histórico opressor.

Conforme Melo e Castro (1981), Portugal estava atravessando um período histórico de coerção. Com efeito, a PO-EX encontrou na linguagem a maneira mais enérgica de resistir à ditadura do Estado Novo. Uma linguagem desconstrutora, transgressora, intempestiva e descompromissada com a tradição, à procura de expressar novas verdades. Desse modo, a linguagem ia de encontro à estética tradicional, permitindo uma dimensão ampla e performática, distanciando a escrita do imediatismo representativo. Assim, a PO-EX

apresentava uma de suas características dominantes: a ruptura com o que estava estabelecido, no que se refere à realidade social e à estética tradicional:

Uma situação contraditória está, portanto no subsolo experimental português: a necessidade de resistir materialmente através da linguagem como material de comunicação e a impossibilidade material de usar os devidos e adequados materiais [...] e a necessidade de radicalmente negar e destruir a situação ideológica e linguística vigente simultaneamente propor as bases de um construtivismo progressista a que todos aspirávamos e que era, e é, o nosso motor verdadeiro. (MELO E CASTRO, 1981, p.12).

Melo e Castro (1981) compreende que é impossível livrar-se de um mundo sem se livrar da linguagem que o garante e protege. Não distanciados da realidade social portuguesa, os poetas da PO-EX agirão no sentido de construir novos campos semânticos, pois o que existe não dá conta de exprimir as “novas verdades”. Dessa forma, a ordem vigente materializada na ditadura salazarista também está representada na linguagem. Era necessário, portanto, colocar sob risco e suspeita a própria realidade portuguesa, atacando, também, a situação linguística vigorante.

Nesse contexto, a PO-EX obteve frequentes avaliações negativas por parte de artistas e críticos literários da época que defendiam a tradição lírica da poesia portuguesa, e acusavam a PO-EX de estar desligada da realidade social do país, que sofria com a censura e a repressão causada pela ditadura, atingindo principalmente movimentos artísticos e culturais. Assim, enquanto a PO-EX era negada por uns, outros a cultivavam como forma de resistência. Conforme Sousa e Ribeiro (2004, p. 21-22):

De um modo geral, a Poesia Experimental continua sendo uma leitura essencialmente marginal, de pouca promoção nos circuitos comerciais, de raro tratamento no panorama acadêmico. Apesar do considerável número de livros, revistas e antologias internacionais que se foram editando desde meados do último século, só a partir da década de 80 começa a ganhar volume a bibliografia teórico-crítica sobre o experimentalismo que não é da responsabilidade dos próprios poetas experimentais.

Para os experimentalistas portugueses as configurações de seus trabalhos são intervenções no processo de fruição do objeto artístico, e instauram novas modalidades comunicacionais como estratégias para intervir na realidade. Desse modo, arte e existência devem se sobrepor, não havendo diferença entre o ato estético e o ato político, e não podendo o homem viver esses dois processos separadamente, “não se consideram vida e arte desligadas”

(HATHERLY, 1979, p.43). Prevalece, assim, o desejo de abertura, de pensar e adquirir novas possibilidades de ser e estar no mundo:

Acabou-se com a pontificante mensagem. O formulário, fechado numa organização definitiva e composta univocamente, desapareceu. Existe um desejo inconcebível de abrir todas as portas. Os nossos olhos escutam o som dos nossos passos. A ordem lógica contrapõe-se à desordem da imaginação. A euritmia opõe-se à simetria. A “forma aberta” barroca substitui o centralismo clássico. O finito da comunicação é abafado pelo infinito plurivalente das formas. E é por motivo dessa ambiguidade, ou imprevisibilidade que se verifica um acréscimo de informação, a qual é diretamente proporcional à própria entropia, exatamente porque a informação é função da improbabilidade da mensagem recebida. O jogo aumenta. Sobe sempre. Cresce. As suas consequências são, por assim dizer, imprevisíveis, [pois] dá-se de facto o sacrifício do próprio símbolo... desaparece esse lado significante, reduzido e formalístico, que faz com que a vida corra como um rio, uma pedra encarne a pureza ou um ramo se transfigure em braço. (ARAGÃO, 1965, p. 6).

Souza e Ribeiro (2004), explicam que a PO-EX é um experimento; podendo se recriar, não há regras e sim um novo modo de fazer poesia. Por isso os conceitos atribuídos à poesia experimental não conseguem suprir sua magnitude, por esta ser híbrida e misturar várias linguagens que não se fecham, mas, ao contrário, abrem-se para diversas interpretações. Importa frisar que a PO-EX não é uma estética com conceito definido, pois cada teórico concebe de maneira diferente esse movimento. Definir e enquadrar a PO-EX em conceitos foge ao seu princípio de liberdade, criação e recriação.

Os poetas experimentais almejam provocar no público uma reflexão e inquietação sobre a intencionalidade de suas obras. Ao pensarmos na PO-EX nos deparamos com uma poesia rica em sentidos que permite uma diversidade de interpretações. É a chamada “Liberdade Livre” de se produzir, ler e interpretar a poesia.

A recriação da poesia canônica

Dois poetas importantes da PO-EX são abordados nesta seção, distintos em seus fazeres poéticos. Apresentamos uma amostra do que eles produziram dentro da PO-EX e como executaram em suas obras o trabalho de citação. Para tanto, é necessário aludirmos ao estudo de Antoine de Compagnon em seu livro *O trabalho da citação* (2007). Nessa obra, Compagnon explica que a citação está previamente situada no texto e inserida a outros textos,

buscando reproduzir na escrita uma paixão pela leitura, um encantamento. Escrever é a todo o momento reescrever. O estudioso ainda afirma que, ao grifarmos o texto, estamos destacando o que nos chamou atenção, e isto também está ligado ao processo de citação: “Toda citação é primeiro uma leitura assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” (COMPAGNON, 2007, p.19). Para Compagnon, o trabalho de escrita transfigura-se em reescrita, visto que se trata de transformar elementos separados e descontínuos em um todo coerente:

A citação tenta produzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, prática do texto que é a prática do papel. (COMPAGNON, 2007, p. 29).

Os poetas experimentais Rui Torres e Abílio Santos utilizaram-se da leitura de autores canônicos para produzir seus trabalhos poéticos. Dessa forma, esses poetas, a partir da leitura de outras obras, produzem a sua escrita e conseqüentemente a recriação da poesia canônica.

Percebemos na obra desses poetas que os sentidos e os significados não são meros resultantes de conexões entre as palavras e as coisas, mas produções sociais, na medida em que as palavras não apenas dizem as coisas, mas produzem sentidos e efeito de verdade. Por isso Rui Torres e Abílio Santo são exemplos de novas modalidades de expressão artística, e provocam, com suas obras, rupturas com velhas identidades da sociedade portuguesa e com estruturas da linguagem:

Os experimentalistas portugueses propõem suplantarem o finito da comunicação através do oferecimento do infinito plurivalente das formas. Ao invés de utilizar a poética para, em um formulário fechado, dar o texto já lido, escolheram “dar a ler” no sentido mais literal, demolindo os pressupostos do signo, tornando-o oco. Dar a ler, para o sentido que se quer obter aqui, significa “dar as palavras sem dar ao mesmo tempo o que dizem as palavras”... Para dar assim o infinito durar das palavras, sua possibilidade de dizer sempre de novo mais além do que já dizem” (LARROSA, 2004, p. 20).

A Poesia Experimental Portuguesa, entretanto, não se limitou ao século XX, atualmente, no século XXI, continua a se reinventar em um processo criativo constante que faz emergir novas poesias experimentais de releitura do cânone. Rui Torres é um dos poetas experimentais portugueses mais atuantes, e seu poema mais famoso é “Amor de Clarice” (2005). O poeta reinventa a PO-EX em um processo de ruptura que se transfigura no meio digital, distanciando-se da materialidade textual tradicional, adquirindo nova forma no suporte cibernético. A dialética das formas e a metamorfose dos

meios permite o surgimento da ciberliteratura. Esta se propõe a construir textos literários utilizando-se criativamente do computador em procedimentos informáticos, ou seja, a literatura insere-se no meio digital. Rui Torres assim discorre sobre a poesia no meio digital:

O meio digital, apresentando-se como um campo vasto de possibilidades para interligação dinâmica de elementos previamente dispersos, onde o tecido de citações e espaço de dimensões múltiplas que é o texto se materializa, engendra-se também ao nível do experimentalismo literário como uma ferramenta de amplificação muito frutífera. (TORRES, 2004, p.123).

O poema digital “Amor de Clarice” (2005), produzido por Rui Torres, é descrito por seu autor como uma poesia multimídia. Trata-se de um poema disponível em página na internet, que permite a compreensão de textos enquanto entidades híbridas, em que o leitor se encontra diante de um processo de metamorfose constante, utilizando-se também de relações intertextuais. Tem autoria distribuída por Nuno M. Cardoso (voz), Ana Carvalho (vídeo), Carlos Morgado (som), Luis Aly (som) e Rui Torres (programação).

O referido poema foi produzido com base em frases e metáforas retiradas do conto “Amor” (1960), de Clarice Lispector, integrante da obra *Laços de Família*, considerado um dos melhores livros de contos da literatura brasileira. Trata-se de uma compilação de treze contos centrados, tematicamente, no processo de aprisionamento de indivíduos por meio dos laços familiares.

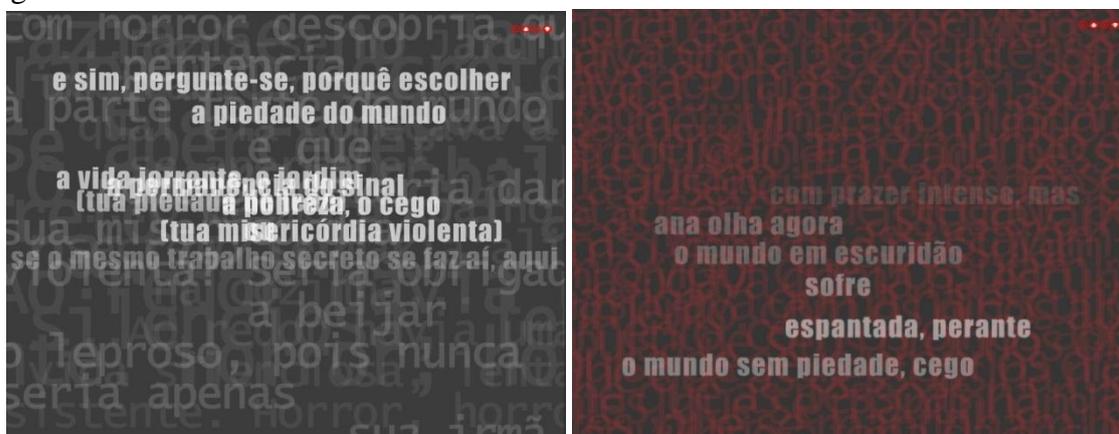
Ana, mulher casada, pacata e mãe de dois filhos, tinha uma vida doméstica monótona. Cuidava de sua família com imensa dedicação e afeto. Certo dia, ao ir às compras de rotina, depara-se com um cego que muito a impressiona. A personagem fica atordoada, a paz tão duramente conquistada parece desaparecer, conseqüentemente ela perde o ponto de ônibus em que deveria descer. Mas só percebe quando o ônibus passa no Jardim Botânico e lá permanece refletindo sobre sua vida. Os hábitos do dia a dia, muitas vezes, não nos permitem reparar as belezas e as dificuldades do meio ao nosso redor, por isso, ao modificar sua rotina sem intenção, a protagonista reflete sobre as futilidades, bem como as prioridades da vida: “Mas esta experiência é também, para Ana, um momento de pavor e medo. Condiçãoada por um esquema tradicional de família, Ana é também vítima de sua liberdade” (TORRES, R. 2003, p. 7). Ao voltar para casa, sente que alguma coisa havia mudado dentro de si, assim, Ana torna-se ainda mais fraternal e amável com sua família.

A partir do conto “Amor” (1960), Rui Torres produz sua releitura denominada “Amor de Clarice”, produzida entre 2001 a 2005. Para tanto, o autor utiliza-se de recursos visuais e auditivos,

várias frases surgem na tela do computador, podendo ser configuradas pelo leitor conforme este clique nos versos, que serão novamente recitados em um processo visual de constante transformação. Som e texto escrito permanecem interligados, como se ecoassem a apropriação do conto de Lispector. De acordo com Rui Torres sobre a composição de seu poema (2003, p.2):

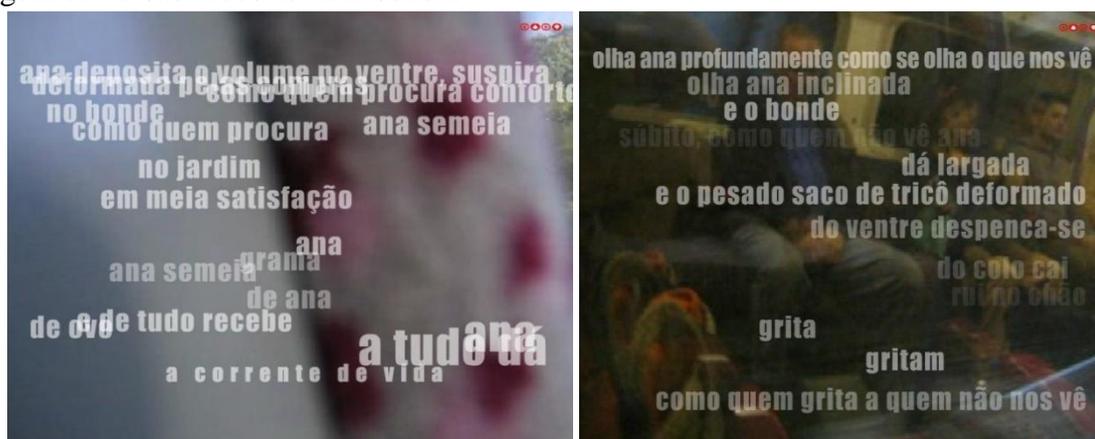
Escrever para dialogar com um texto: admitir a possibilidade de ser a reescrita criativa dos textos que lemos um dos possíveis nódulos da crítica literária. Foi investido desta estratégia que escrevi a ambiguidade potencial dos textos da autora brasileira. O poema- leitura Amor inscreve-se assim na tradição devoradora 'plagiotrópica' da poesia experimental. (TORRES, 2003, p.2).

Imagem da versão textual-sonora



Disponível em: www.po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-amor-de-clarice

Imagem da versão vídeo-textual-sonora



Disponível em: www.po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-amor-de-clarice

O poema pode ser modificado conforme a vontade do leitor, que consegue dar ênfase a um verso ao clicar novamente no mesmo, assim como mudar o plano de fundo do poema ou a cor das letras que aparecem; permite a mudança do plano de fundo com vídeos sendo reproduzidos com os versos que aparecem por entre o vídeo e a voz. Percebemos que além de o poeta recriar e recontar a obra de Lispector, conforme seu ponto de vista, permite ao leitor modificá-lo por meio de sua interação. Os versos que emergem na tela são fragmentos do conto, mas fragmentos desconexos, pois o autor coloca também novas palavras aleatórias que, ao juntarem-se, produzem versos. Assim, o leitor depara-se com um jogo de continuidade, quebra e remontagem; um jogo entre o fragmentário e o contínuo a ser jogado com a interação do leitor.

Quanto ao poeta Abílio José Santos, embora menos conhecido que Melo Castro e outros autores da PO-EX, foi também homem comprometido com seu tempo e com seu fazer poético. Nesse sentido, possuía marcas singulares em seu modo de criação. Uma de suas características mais acentuadas é a analogia poesia-trabalho, pois o poeta destaca o valor da poesia como uma atividade laboral, uma atividade basicamente humana; possui, ainda, uma linguagem icônica, os símbolos utilizados por esse poeta são chaves para entendimento de suas obras e poética. Seus poemas de caráter dessacralizante exprimem a produção artística não como um processo de epifania, mas como uma atividade que requer esforço, estudo e até mesmo certa dose de dor. Seus poemas constituem discursos que fazem pensar sobre o universo de consumo, massificação e automatismo.

Na obra abaixo observemos o trabalho de citação que Abílio Santos faz tomando o poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa:

fala	dor	falador	poeta
trabalha	dor	trabalhador	poeta
lavra	dor	lavrador	poeta
luta	dor	lutador	poeta
finge	dor	fingidor	



Autopsicografia

(Por Fernando Pessoa)

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração

(PESSOA, 1981, p.201)

Vistos os dois poemas, pode-se averiguar as ações adotadas por Abílio Santos: distinguindo radicais e sufixos (fala – dor; lavra – dor), transformando sufixos em radicais (dor), apresentam-se palavras derivadas como compostos, para, finalmente e graças a um paralelismo gráfico-espacial, se reconduzir a um sinônimo univalente – poeta – os vários termos da definição. Ou seja, o poeta é aquele que trabalha, fala, lavra, finge: a sua dor. No sentido de alguém que vive o processo de criação poética como atividade laboral. Assim, todos os sinônimos adotados pelo poeta nesta obra experimental estão escritos, ilustrados, em um só rosto – Pessoa, transformado na universal síntese. Já que o poema do qual partiu Abílio trata da síntese do que seria a criação poética para Fernando Pessoa: uma relação contínua entre razão e emoção, o uso da razão para trabalhar a emoção.

Percebemos que a escrita de Abílio, quando estudada a fundo, pode ser resumida essencialmente em uma “grafia corporal”, na qual se descobre a relação afetiva do homem com o traço que assina – traço caligráfico ou impresso, mas sempre modelado por um sujeito. Assim, a desautomatização do ato de escrever, a reconstrução de uma escrita que, incorporando códigos coletivos e arbitrários, os transcende e personaliza, devolve-nos o temperamento incômodo e voluntarioso de um artista pouco preocupado com sucessos e estrelatos.

As imagens poéticas de Abílio Santos tornam-se partes também de quem as lê, basta que nossos olhos aprendam a percorrer seus contornos, para que também sintamos o ato da escrita poética como seu autor, que compreende este fazer como um trabalho, atividade humana de lida e esforço, numa relação íntima, que transmite seu criador.

Conclusão

Chega-se ao término daquilo que se propôs no início do texto, tomar dois autores da PO-EX para averiguar o quanto foi significativo para a Literatura (e outras áreas) a Poesia Experimental Portuguesa, que nasce e se desenvolve em um momento de opressão. Importa perceber que esse movimento se faz presente hoje, seja no texto materializado ou no meio digital; novas formas como a ciberliteratura surgem, e com ela novos experimentos.

Como vozes literárias e políticas em seu tempo, que ecoam na atualidade, esses dois autores, com suas releituras de obras consagradas, trazem, cada um a seu modo, o trabalho de citação para o campo do experimentalismo, e nessa feita realizam obras que ficarão como marcas de uma indagação constante e norteadora do homem, ao mesmo tempo política e poética: o que pode uma língua?

Referências

ARAGÃO, António. **Intervenção e movimento**. Lisboa: Jornal do Fundão, 1965.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

HATHERLY E MELO E CASTRO. **PO.EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HATHERLY, Ana. **O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda**. Lisboa: Caminho, 1979.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Laços De Família**, 1960. Disponível em: <www.releituras.com/clispector_menu.asp> Acesso em: 17 dez. 2015.

PESSOA, Fernando. **Mensagem; A memória do Presidente-Rei Sidónio Pais; Quinto Império Cancioneiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SOUSA, Carlos; RIBEIRO, Eunice. **Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

TORRES, R. (2003). **Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor**. Disponível em: <<http://www.ufp.pt/~rtorres/ens.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

_____. **Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura marginalizada**. Flup Porto: II Congresso de Literatura Marginal, 2004.

_____. **Amor de Clarice** (2005). Disponível em: <<http://telepoesis.net/amorclarice/amor.html>>. Acesso: 17 dez. 2015.