

LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE EM DIÁLOGO

Natália Gonçalves de Souza Santos
Junior Vilarino Pereira
Maria do Rosário Alves Pereira
(Orgs.)



Pedro & João
editores

Literatura, cultura e sociedade em diálogo

Pareceristas

Aline Alves Arruda (IFMG)

Cristiane Côrtes (UFRPE)

Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)

Hermes Talles dos Santos Brunieri (UFPB)

Iêdo de Oliveira Paes (UFRPE)

Junior Vilarino Pereira (UFV)

Marcelo Ferraz de Paula (UFG)

Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET-MG)

Nabil Araújo de Souza (UERJ)

Natália Gonçalves de Souza Santos (UFV)

Nilson Adauto Guimarães da Silva (UFV)

Wilton José Marques (UFSCar)

**Natália Gonçalves de Souza Santos
Junior Vilarino Pereira
Maria do Rosário Alves Pereira
(Orgs.)**

Literatura, cultura e sociedade em diálogo

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Natália Gonçalves de Souza Santos; Junior Vilarino Pereira; Maria do Rosário Alves Pereira [Orgs.]

Literatura, cultura e sociedade em diálogo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 331p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1609-6 [Digital]

1. Literatura. 2. Cultura. 3. Sociedade. 4. Gênero. I. Título.

CDD – 370

Capa: Luidi Belga Ignacio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, Carlos Ferrer Plaza, Juan Pablo Chiappara, Letticia Batista Rodrigues Leite e Vivian Barone

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

APRESENTAÇÃO

O presente volume é fruto de pesquisas desenvolvidas por docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Viçosa, bem como por discentes egressos. O escopo do projeto vislumbrou uma publicação que, ao mesmo tempo, fosse um registro dos 15 anos de atuação do PPGLetras-UFV e uma fonte de referências teóricas para as disciplinas atualmente oferecidas pelo programa.

Buscou-se promover a integração das pesquisas conduzidas no âmbito da pós-graduação com as ementas e os conteúdos previstos nos programas analíticos disciplinares, de modo a contextualizá-los e atualizá-los. Dedicar-se a um entendimento mais aprofundado da realidade de pesquisa e ensino da própria área de concentração nos pareceu necessário para que se detectassem tendências e providências de aprimoramento.

Ademais, cumpre salientar o delineamento geral da área de concentração Estudos Literários no PPGLetras como aparece na própria descrição da linha de pesquisa, qual seja, o investimento “na possibilidade de estudar o fenômeno literário a partir da construção das identidades, da memória e dos espaços simbólicos, buscando o entendimento das interações entre práticas sociais, artísticas e culturais”.

Dessa forma, o volume coaduna textos consoantes a tal perspectiva de fundo, cujos temas se atêm, especificamente, ao temário das disciplinas. Nesse sentido, atinente à disciplina “Literatura e ensino”, o texto de Cleudene de Oliveira Aragão, “Formação inicial de professores e professoras de literatura: viagens por rotas sonhadas e por caminhos possíveis”, a partir do conceito de educação literária, apresenta resultados de pesquisa de caráter prático e teórico, cujo propósito foi investigar impactos da abordagem didática de textos literários na formação de

professores de espanhol. Além de ressaltar contribuição da pesquisadora convidada, parece-nos importante iniciar nosso percurso com uma reflexão sobre o ensino e a formação docente, consideração fundamental para o trabalho na pós-graduação.

A disciplina “Teorias da literatura” está contemplada por dois artigos. Dirceu Magri, no ensaio “L’oeuvre ouverte : conceptualisation d’un champ d’art vectoriel”, perscruta o clássico conceito de Umberto Eco a fim de demonstrar em que medida sua investida contra a intencionalidade do texto literário se revelou um ganho crítico para os estudos literários. Por seu turno, Luis Gustavo Paiva, em “Narrativas teóricas, teorias (nem tão) ficcionais”, percorrendo teorias cujas concepções do literário se valem de distintas abordagens de referencialidade, ficção e linguagem, reitera, com Costa Lima, “a heterogeneidade constitutiva da literatura”, apostando na mobilidade das fronteiras conceituais.

“Teorias em literatura comparada” é outra disciplina contemplada, notadamente com o aporte de Natália Gonçalves de Souza Santos em “Literatura comparada: a balança do cosmopolitismo nos jornais do século XIX”, fruto de pesquisa que permitiu evidenciar, por meio da análise de publicações de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, motivações crítico-comparatistas de cunho teórico internacional na nascente literatura brasileira, sob o selo de uma abertura do romantismo nacional a trocas com o externo.

Quatro ensaios inscrevem-se no horizonte da disciplina “Literatura, história e memória”. O primeiro, “Reflexiones en torno al subgénero ‘nueva novela histórica’ ”, de Carlos Ferrer, articula vasta fortuna teórica relativa ao gênero romanesco abordado, perfazendo um traçado, desde a metodologia da Nova História até o desconstrucionismo derridiano, no intuito de destacar o experimentalismo epistemológico do romance histórico, a partir dos anos 1970, quanto às relações entre ficção e história.

Em coautoria, Guilherme Gonçalves e Sara Peres, no texto “A amálgama literária distópica no conto ‘Bobo’, de Ivanir Calado”,

sublinham a vitalidade contemporânea da ficção científica, ilustrando, mediante análise da narrativa selecionada, a tendência desse gênero ficcional a extrapolar a dimensão estética para lhe vincular uma criticidade de fundo social e filosófico.

O texto de Joelma Santana Siqueira traz significativa contribuição no que se refere ao revisionismo acerca do Modernismo brasileiro ao resgatar importante autora da chamada geração de 45, que teve papel ativo na imprensa, o que deixa clara, concomitantemente, a participação das mulheres na referida geração e também o quão multifacetado era o grupo de poetisas que compunham o cenário literário àquele momento. Já o texto de Juan Pablo Chiappara, que finaliza a seção, intitulado “Roberto Bolaño y la ciencia ficción: lectura comparada de *Estrella distante* y ‘Aparato de vuelo rasante’, de James Graham Ballard”, destaca como, a cada nova leitura, a obra de Bolaño apresenta renovadas perspectivas críticas, com destaque, aqui, para aspectos relativos ao autoritarismo e à sociedade do controle.

No âmbito da disciplina “Literatura e outros campos do conhecimento”, o texto de Janaina Miranda, “Literatura, teatro e intermedialidade: para onde olhou, Djanet Sears, ao escrever *Harlem Duet?*”, aborda a desigualdade racial e os papéis constituídos de gênero por meio da leitura de uma peça teatral em que a autora analisa os conceitos de literatura e trágico à luz da teoria da intermedialidade.

A disciplina “Estudos literários e culturais de gênero” é contemplada por três artigos que compõem a última seção deste livro. O primeiro, “Mulheres de África: performances poéticas”, de Luciana Leal, propõe-se a apresentar poemas de mulheres africanas e afrodiáspóricas situadas nos séculos XX e XXI. O artigo traz uma leitura panorâmica, mas extensa, dessa produção poética, por meio de nomes como Amélia Dalomba, Isabel Ferreira, Vera Duarte, Noémia de Sousa, Odete Semedo e Olinda Beja, entre outras e, assim, traz à tona uma produção pouco conhecida no Brasil. O segundo texto que integra essa seção é “Narrativa, Memória e Estado: as protagonistas e suas vozes em O

conto da Aia e Os Testamentos, de Margaret Atwood”, de Tainá Dias de Castro e Natália Fontes de Oliveira, em que as autoras investigam como as protagonistas lutam por suas subjetividades com a implementação do regime totalitário de Gilead, em uma narrativa distópica. Por fim, em “Emerging selves: subjective positionings in ‘Home’ from *The Atlantic Sound* (2001), by Caryl Phillips”, Thiago Moyano e Gracia Regina exploram o trabalho de um escritor afro-caribenho que entrelaça constantemente raça e gênero, misturando diferentes formas de escrita em um amálgama de história, arquivo, ficção, ensaio, escrita de viagem e diário.

Sendo assim, os textos apresentados neste volume atestam o quão profícuo é o trabalho do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários da UFV, pois se tem um panorama dos trabalhos que vêm sendo realizados na instituição em parcerias entre orientadores e orientandos, com contribuições valiosas ao ensino e à pesquisa no campo literário.

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – por meio de recursos do PDPG Emergencial CAPES – PPGLetras-UFV. Nossos agradecimentos aos autores que contribuíram com seus textos e aos pareceristas, que dedicaram seu tempo no aprimoramento desta obra.

Vida longa ao PPG!

Os organizadores

SUMÁRIO

LITERATURA E ENSINO

- Formação inicial de professores de literatura: viagens por rotas sonhadas e por caminhos possíveis** 13
Cleudene de Oliveira Aragão

TEORIAS DA LITERATURA

- L'oeuvre ouverte : conceptualisation d'un champ d'art vectoriel** 41
Dirceu Magri

- Narrativas teóricas, teorias (nem tão) ficcionais** 65
Luís Gustavo de Paiva Faria

TEORIAS EM LITERATURA COMPARADA

- Literatura comparada: a balança do cosmopolitismo nos jornais do século XIX** 89
Natália Gonçalves de Souza Santos

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

- Reflexiones en torno al subgénero “*Nueva novela histórica*”** 123
Carlos Ferrer Plaza

- A amálgama literária distópica no conto “Bobo”, de Ivanir Calado** 147
Guilherme Ramos Gonçalves
Sara Duarte Peres

Idelma Ribeiro de Faria e a geração de 45 na imprensa 175
Joelma Santana Siqueira

Roberto Bolaño Y la ciencia ficción: lectura comparada de *Estrella distante* y “Aparato de vuelo rasante”, de James Graham Ballard 197
Juan Pablo Chiappara

LITERATURA E OUTROS CAMPOS DO CONHECIMENTO

Literatura, teatro e intermedialidade: para onde olhou Djanet Sears, ao escrever *Harlem duet*? 227
Janaína Reis de Miranda

ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS DE GÊNERO

Mulheres de África: performances poéticas 249
Luciana Leal

Narrativa, memória e estado: a narrativa das protagonistas em o conto da *aia* e os *testamentos*, de Margaret Atwood 285
Tainá Dias de Castro
Natália Fontes de Oliveira

Emerging selves: subjective positionings in “Home” from *The Atlantic Sound* (2001), by Caryl Phillips 309
Thiago Marcel Moyano
Gracia Regina Gonçalves

INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS 327

LITERATURA E ENSINO

FORMAÇÃO INICIAL DE PROFESSORES DE LITERATURA: VIAGENS POR ROTAS SONHADAS E POR CAMINHOS POSSÍVEIS

Cleudene de Oliveira Aragão

Começamos esta nossa conversa, leitores, com algumas perguntas: onde atuam hoje os professores de literatura? O que significa ser professor de literatura hoje? Parecem questões banais se pensarmos no contexto da pós-graduação e da graduação, em que ainda temos um papel e uma atuação mais definidos (em princípio) na formação de professores dessa área que atuarão nas universidades, mas se revelam mais complexas se olharmos para a educação básica e pensarmos no lugar da literatura na escola.

A literatura na educação básica, em alguns contextos, está tratada apenas no aspecto da fruição ou das festividades escolares de “verniz” cultural, na educação infantil; em alguns casos, é encaixada no campo da aprendizagem da leitura nos anos iniciais do ensino fundamental; aparece também “diluída” na disciplina de Artes, nos anos finais (onde poderá ou não ser trabalhada, dependendo da formação artística do professor); tem pouco espaço em Língua Portuguesa no ensino médio (sem carga horária definida e disputando relevância com outros gêneros textuais “treinados” exaustivamente para exames externos); e até aparece como disciplina específica, mas associada apenas a conteúdos metaliterários e com escasso acesso dos estudantes aos textos literários nas aulas. Diante desse panorama, para onde irão os professores de literatura que formamos? Como formar professores para os novos tempos?

O nosso objetivo neste trabalho é, a partir de conceitos como educação literária, letramento literário, ensino de literatura, tratamento didático do texto literário e escolarização da literatura, debater alguns aspectos relevantes da formação inicial de

professores de literatura à luz de estudos realizados em nossa tese doutoral (Aragão, 2006), pesquisa feita no contexto da Universidade Estadual do Ceará (UECE), na qual investigamos o tratamento didático da literatura na formação de professores de espanhol, mas relacionando-os a reflexões e a avanços de nossas pesquisas dos últimos 16 anos no Grupo de Pesquisa GPLEER (cujas atividades se iniciaram em 2007, mas foi oficializado em 2011), sobre a literatura na escola e a formação de professores de literatura.

1. Como semear leitores de literatura: rotas sonhadas

Com relação à discussão fecunda e infinita sobre o que é a literatura, que não retomaremos aqui, o mais importante para nosso recorte sobre formação de professores de literatura é reconhecê-la como objeto de estudo que, ao longo dos tempos, ainda não foi (e supomos que não será) totalmente “dominado” pelos estudiosos, já que ainda não fomos capazes de conceituá-la de uma maneira “definitiva”. cremos que é melhor que seja assim, que cada época trate de entendê-la da melhor forma, com os novos recursos de que dispõe, somados ao que já se construiu no passado.

Essa natureza múltipla da literatura proporcionou o surgimento de diversas vertentes para sua análise ao longo da história, pois, segundo a concepção de mundo, de sociedade, de linguagem, de leitura, de arte que se maneja em cada momento, são analisados os textos literários. Para nossas pesquisas, tem sido fundamental buscar uma concepção de literatura como linguagem artística que transforma ideias, palavras, experiência e imaginação em matérias-primas para criação de novos universos, novas realidades e novas formas de dizer a existência humana no mundo. Tal concepção só estará plenamente realizada em contato com leitores ao longo do tempo e implica compreender que, entre os diversos métodos de análise da obra literária, não há nenhum que seja “o” mais adequado ou pertinente, mas que, na verdade, o

pluralismo metodológico seria o caminho mais produtivo para enfrentar a diversidade de textos literários, que costumam eles mesmos “solicitar”, a cada leitor, uma maneira singular de olhar para a sua peculiaridade.

Diante desse “ser” vivo, mutante e polifacetado que é a literatura, como podemos conceber uma única maneira de semear leitores literários? Diversos campos do conhecimento têm-se debruçado sobre essa questão, como as áreas de Educação, Letras, Estudos Literários e a Linguística Aplicada (Amorim & Silva, 2020; Neves & Bunzen Jr., 2021), cada um com seu olhar próprio e seus recortes teóricos. Apresentamos a seguir, alguns conceitos que manejamos para pensar sobre a leitura literária e sua relação com a vida e com a formação de leitores.

Em nossa tese (Aragão, 2006), para tratar de buscar novas rotas para a formação de futuros professores formadores de leitores e para tentar contemplar aquele processo que queríamos investigar, que ia desde as reflexões sobre o Projeto Pedagógico do Curso de Letras da UECE vigente naquele momento até o debate sobre qual seria um cânone formativo mais coerente para as disciplinas de literatura, adotamos a definição de **educação literária** do pesquisador espanhol Antonio Mendoza Fillola (nosso orientador de doutorado):

A educação literária (educação na e para a leitura literária) é a preparação para saber participar com efetividade no processo de recepção e de atualização interpretativa do discurso literário, levando em consideração que: a) a literatura é um conjunto de produções artísticas que se definem por convencionalismos estético-culturais e que, em algumas ocasiões é um reflexo do devir do grupo cultural; b) as produções literárias também se definem pela presença acumulada de determinados (embora nem sempre exclusivos nem específicos) usos e recursos de expressão próprios do sistema linguístico e pela sua organização segundo estruturas de gêneros; e c) o processo de percepção do significado de um texto literário não é uma atividade espontânea, nem o significado é o resultado automático de uma leitura de caráter denotativo. (Mendoza Fillola, 2004, p.16, tradução nossa)¹

¹ No original, lê-se: “la educación literaria (educación en y para la lectura literaria) es la preparación para saber participar con efectividad en el proceso de

Essa “preparação para saber participar com efetividade no processo de recepção e de atualização interpretativa do discurso literário” se dá ao longo da vida na relação do indivíduo com a comunidade e suas práticas culturais e, mais precisamente no âmbito educativo, em um processo complexo e multidirecional, deliberado, planejado, levando em consideração fatores que vão desde o papel do professor de literatura, o acesso aos livros, o protagonismo do leitor, as conexões intertextuais, a seleção de textos e que levanta ainda a discussão sobre uma “formação para apreciar a literatura”: “em suma se apresenta um tipo de proposta que anteponha a evidência de que a literatura pode se ler, valorizar, apreciar..., à ideia de que é um conteúdo de ‘ensino’ ” (Mendoza Fillola, 2004, p. 15, tradução nossa).²

Nos últimos anos, temos visto vários estudos que debatem o conceito de educação literária, dos quais queremos mencionar os trabalhos de Maria Amélia Dalvi (2018), que concebe a educação literária vivenciada não só no âmbito educativo, mas em relação com todas as cadeias que envolvem a criação, a produção, a circulação e a difusão da literatura na sociedade:

Uma educação literária efetiva precisa ir além de ensinar a ler textos literários. É necessário defrontar o sujeito com a complexidade (cultural, social, histórica, econômica...) das práticas atinentes ao literário, para que o

recepción y de actualización interpretativa del discurso literario, teniendo en cuenta que: a) la literatura es un conjunto de producciones artísticas que se definen por convencionalismos estético-culturales y que, en ocasiones es un reflejo del devenir del grupo cultural; b) las producciones literarias también se definen por la presencia acumulada de determinados (aunque no siempre exclusivos ni específicos) usos y recursos de expresión propios del sistema lingüístico y por su organización según estructuras de géneros; y c) el proceso de percepción del significado de un texto literario no es una actividad espontánea, ni el significado es el resultado automático de una lectura de cariz denotativo” (Mendoza Fillola, 2004, p.16).

² No original, lê-se: “en suma se plantea un tipo de propuesta que anteponga la evidencia de que la literatura se puede leer, valorar, apreciar..., a la idea de que es un contenido de ‘enseñanza’ ” (Mendoza Fillola, 2004, p.15).

próprio sujeito possa entender que literatura não se reduz à escrita e à leitura de obras: há toda uma intrincada e sedutora teia de trabalho, filiação, valorização e escolhas que, se não vem à tona, fica esquecida, e não mobiliza e engaja os sujeitos que têm diferentes interesses, perfis, modos-de-ser no mundo (Dalvi et al., 2018, p. 15).

Também destacamos a produtividade, nas últimas três décadas, do conceito de **letramento literário**, expressão cunhada por Graça Paulino, no final dos anos 90, que, juntamente com Rildo Cosson, chegou à seguinte formulação, segundo a qual o letramento literário seria o “(...) processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos” (Paulino & Cosson, 2009, p. 67). Cosson tem reforçado, em seus trabalhos, como no livro *Paradigmas do ensino da literatura*, a importância da mediação nessa construção literária de sentidos e o caráter processual do letramento literário, que “não começa, nem termina na escola, mas pode e deve ser ampliado e aprimorado por ela” (Cosson, 2020, p. 172). Menciona, ainda, que o letramento literário se dá de forma coletiva, em “um processo simultaneamente social e individual, que nos insere em uma comunidade de leitores, à medida que progressivamente nos constituímos como leitores” (Cosson, 2020, p.172).

Silva (2022), em suas reflexões sobre práticas escolares de letramento literário, retoma a ideia de construção de sentidos, enfatizando o caráter coletivo desse processo, e o define como

(...) processo contínuo de inserção e participação ativa em práticas sociais concretas de leitura literária, a qual é compreendida como (re)construção coletiva de sentidos para obras literárias. Mais do que tornar próprio, o letramento literário torna a literatura um bem coletivo por meio de interações sociais constituídas *pelo* e *no* compartilhamento de sentidos (Silva, 2022, p. 16).

Na esteira dos novos estudos dos letramentos, dos letramentos sociais de Street (2014) e da pedagogia dos multiletramentos, Neves e Bunzen Jr. (2021) passam a compreender os **letramentos literários** (no plural) como

(...) práticas sociais que envolvem leituras, escutas, ilustrações, performances e/ou escritas literárias. Se antes o termo era comumente empregado, no singular, para se referir a teorias e práticas didático-pedagógicas de ensino de literatura na educação básica, atualmente, os letramentos literários, no plural, atravessam os muros escolares e o conceito se amplia para incorporar eventos e práticas literárias diversificados e onipresentes na sociedade contemporânea (Neves; Bunzen Jr., 2021, p. 608).

Seguindo a mesma tendência no uso dessa expressão no plural, Amorim et al. (2022), em diálogo com o Círculo de Bakhtin, definem os letramentos literários como

(...) movimentos contínuos, responsivos e ideológicos de apropriação do texto literário como construção de sentidos sobre os textos, sobre nós mesmos e sobre a sociedade, o que envolve: 1) a compreensão do texto literário como um tecido em construção ou texto infinito, com significados sempre em debate, abertos a questionamentos e contestações; 2) a possibilidade de construção contínua de atitudes responsivas – sempre ideologicamente guiadas – na integração com textos literários em diferentes contextos; e 3) um movimento exotópico de encontro com o outro e consigo, de alteridade, pelo estético, numa perspectiva humanizante do ser humano coisificado (Amorim et al., 2022, p. 96).

Podemos perceber que a compreensão do letramento literário como prática primordialmente relacionada ao âmbito educacional (embora não restrito a ele), amplia-se para formulações que deixam explícitas as relações com diversos âmbitos e práticas sociais além das relacionadas à escola, reforçam o compartilhamento de experiências leitoras entre vários atores e contextos e destacam o envolvimento em eventos e práticas de leitura literária cada vez mais diversificadas e multifacetadas.

Retomando os postulados de Mendoza Fillola (1996, 1998a, 1998b, 2004), trazemos a reflexão sobre a expressão **ensino de literatura**, que vem sendo ressignificada por remeter muitas vezes apenas à transmissão de conteúdos enciclopédicos sobre a literatura, com viés beletrista, centrando-se apenas na história da literatura, em alguns aspectos da teoria da literatura ou, quando

muito, na prática da análise literária baseada em modelos predeterminados considerados “corretos”. Para fazer frente a essa perspectiva do ensino de literatura, Mendoza Fillola, na década de 90, já propunha pensarmos em termos de **tratamento didático da literatura**:

Por seu carácter diferenciado e pelas singularidades de cada texto literário, reveladas (ou não) a partir do processo de recepção de cada leitor, cremos que, ao invés de nos referirmos ao ensino/aprendizagem da literatura, é mais adequado pensar no tratamento didático da literatura, já que essa matéria “nem se ‘aprende’ nem se ‘estuda’; se vive, se experimenta, se assimila...”. (Mendoza Fillola, 1998a, p. 1191, tradução nossa)³

Pensando na literatura como essa matéria que “nem se aprende, nem se estuda, se vive, se experimenta, se assimila...” temos buscado, em nossas pesquisas realizadas pelo GPLEER, debruçar-nos sobre a presença da literatura na sala de aula da educação básica, portanto, é-nos muito cara essa ideia de tratamento didático da literatura, uma vez que pressupõe a migração de uma perspectiva de transmissão de conteúdos, muitas vezes sem o contato direto dos alunos com o texto literário, para uma proposta que prevê a participação ativa dos leitores, inclusive na construção do cânone formativo da turma – Mendoza Fillola (2004) aponta a necessidade de criarmos um cânone formativo, que some o cânone clássico/crítico e o cânone institucional às necessidades de formação da turma em questão – e das estratégias metodológicas de aproximação aos textos literários:

Não é a mesma coisa formar o aluno para capacitá-lo para seu autônomo desfrutar e apreciação (receptiva e interpretativa) das obras literárias, que lhe transmitir uma série de conhecimentos sobre as criações literárias (que,

³ No original, lê-se: “por su carácter diferenciado y por las singularidades de cada texto literario, reveladas (o no) a partir del proceso de recepción de cada lector creemos que en vez de referirnos a la enseñanza/aprendizaje de la literatura, es más adecuado pensar en el tratamiento didáctico de la literatura, ya que esa materia ‘ni se ‘aprende’ ni se ‘estudia’, se vive, se experimenta, se asimila...’ ” (Mendoza Fillola, 1998a, p. 1191).

apesar de serem necessários para tal apreciação, não podem constituir-se por si mesmos no objeto exclusivo da aprendizagem). Por isso creio que mais do que falar de didática da literatura (que traz implícita a ideia de ensino de...), deveríamos propor o matiz de falar de **tratamento didático da literatura**, expressão mais combinada e que corresponde a uma concepção mais aberta com relação à participação do leitor, à sua implicação e que respeita o fato de que não se pode ensinar a literatura, porém se pode ler, analisar, avaliar, apreciar... (Mendoza Fillola, 1996, p. 10, tradução nossa, grifos nossos).⁴

E concluímos esse breve panorama sobre conceitos importantes na semeadura de novos leitores, recordando a ideia de **escolarização da literatura**, conceito discutido por Soares (2006), quando afirma que, se realizada de forma inadequada, “deturpa, falsifica, distorce a literatura, afastando, e não aproximando, o aluno das práticas de leitura literária, desenvolvendo nele resistência ou aversão ao livro e ao ler” (Soares, 2006, p. 47).

Nesse processo de escolarização da literatura, defendemos (Aragão, 2021) que se evite a sacralização da literatura, como se sua interpretação fosse algo reservado apenas a “iniciados” e eruditos e, portanto, inalcançável para os estudantes; também que se fuja de sua banalização, tratando-a apenas como um material para trabalhar algum conteúdo transversal, sem qualquer apreciação de ordem estética; e defendemos, ainda, que a literatura seja vista na escola

⁴ No original, lê-se: “no es lo mismo formar al alumno para capacitarle para su autónomo disfrute y valoración (receptiva e interpretativa) de las obras literarias, que transmitirle una serie de conocimientos sobre las creaciones literarias (que, si bien son necesarios para tal apreciación, no pueden constituirse por sí mismos en el exclusivo objeto de aprendizaje). Por ello creo que más que hablar de didáctica de la literatura (que lleva implícita la idea de enseñanza de...), debieramos plantearnos la matización de hablar de tratamiento didáctico de la literatura, expresión más matizada y que responde a un concepción más abierta hacia la participación del lector, a su implicación y que respeta el hecho de que la literatura no se puede enseñar, sino que se puede leer, analizar, valorar, apreciar...” (Mendoza Fillola, 1996, p. 10).

(...) tanto como linguagem artística, como fonte para o debate de importantes temas da vida social, como um recurso para a formação em vários campos, como aliada na formação de leitor(a)s, como uma mostra viva de uma arte que ainda é criada em nossos dias, que está nas redes e se relaciona com outras linguagens artísticas, que está presente em nossas vidas e, sobretudo, como um bem cultural a que o(a)s estudantes devem ter pleno direito. (Aragão, 2021, p.186-187)

Diante de um objeto tão multifacetado quanto a literatura (ou as literaturas), não podemos mais manter práticas educativas ancoradas em concepções analíticas e didáticas do século XIX. Novais (2023), em sua discussão sobre mediações de leitura literária, também nos aponta as potencialidades do trabalho com a leitura literária em nossos dias, em suas múltiplas vertentes:

O universo das práticas de leitura literária é amplo e repleto de possibilidades, incluindo espaços e tempos diversos, suportes variados e intercambiáveis (a voz, a música, o cartaz, o jornal, a revista, o livro físico ou virtual, o blog, a tela, o vídeo, o cinema, o hipertexto, entre muitos outros proporcionados pelas tecnologias contemporâneas) o envolvimento de diferentes atores e instituições e de múltiplos fatores e elementos. (Novais, 2023, p. 51)

Depois de apresentarmos algumas rotas sonhadas, do ponto de vista de construções teóricas das últimas décadas sobre como nos aproximar desse objeto de estudo tão instigante, defrontamo-nos com a questão sobre como podemos pensar a formação de professores de literatura para a educação básica. Dalvi (2013) propõe ressignificar a importância da leitura de literatura na formação:

(...) recolocar, para os professores em formação, a importância da leitura de literatura como modo de aprender: consigo, com os textos e com a escola; em si mesmo, no texto e na escola; sobre si mesmo, sobre os textos e sobre a escola; e, enfim, para si mesmo, para o texto e para a escola. (Dalvi, 2013, p. 6)

Buscaremos agora desenhar alguns caminhos possíveis (ou também sonhados, quem sabe?) para uma formação inicial de professores que lhes faça melhores semeadores de leitores.

2. Como semear professores de literatura: caminhos possíveis?

Chegamos a esse ponto da jornada em que precisamos refletir sobre qual o perfil de professores de literatura que queremos formar. Das licenciaturas em Letras saem os professores que no futuro atuarão nas universidades, mas principalmente devem sair os professores para a educação básica, dos quais alguns terão atuação direta no ensino de literatura como disciplina específica no ensino médio, mas muitos terão que se aproximar dela nos mais variados graus de relevância, seja no ensino de língua portuguesa ou mesmo sem carga horária definida, em contextos de ensino fundamental, anos finais. Em todos os casos, são professores que precisam receber uma sólida formação literária que lhes permita atuar como propõe Mendoza Fillola:

A função do docente diante das finalidades de formação literária e perante os conteúdos literários tem, essencialmente, os traços de formador, estimulador e animador de leitores e de crítico literário. O professor de literatura estimula as aprendizagens do aluno fazendo com que os leitores observem os traços específicos, os estímulos que o texto concreto apresenta e os efeitos que motivam no receptor. Quer dizer que sua função de agente motivador é a que permite aproximar a função lúdica e estética das produções literárias ao grau adequado de conhecimento analítico que a proposta curricular prevê e encaminhando-o em direção à faceta da educação literária. O exercício destas funções permite que o professor equilibre as contribuições interpretativas dos alunos suscitadas pela leitura com os conhecimentos crítico-teóricos que o professor aplica com critérios pedagógicos. (Mendoza Fillola, 2004, p. 18, tradução nossa)⁵

⁵ No original, lê-se: “la función del docente ante los fines de formación literaria y ante los contenidos literarios tiene, esencialmente, los rasgos de formador, estimulador y animador de lectores y de crítico literario. El profesor de literatura estimula los aprendizajes del alumno haciendo que los lectores observen los rasgos específicos, los estímulos que presenta el texto concreto y los efectos que motivan en el receptor. Es decir, su función de agente motivador es la que permite aproximar la función lúdica y estética de las producciones literarias al adecuado grado de conocimiento analítico que prevé la proyección curricular y encaminándolo hacia la faceta de la educación literaria. El ejercicio de estas funciones permite que el profesor equilibre las aportaciones interpretativas de

No contexto em que fizemos nossa pesquisa doutoral (Aragão, 2006), a Universidade Estadual do Ceará, nos anos 2000, apresentava várias questões a serem enfrentadas, segundo os relatos dos participantes (alunos das cadeiras de literatura do curso de Letras-Espanhol): primazia da visão historicista da literatura; nenhuma referência ou preparação para o trabalho com textos literários em suas futuras salas de aula; ausência de textos da literatura contemporânea no cânone das disciplinas; escasso tempo dedicado à leitura; pouca preparação para realizar análises de textos literários; falta de material bibliográfico; dificuldades para enfrentar os desafios da vida profissional.

A partir dos estudos teóricos e dos depoimentos dos alunos, fizemos, em 2003, uma experiência piloto em duas disciplinas de literatura (Literatura espanhola: prosa e Literatura espanhola: poesia), nas quais inserimos alguns aspectos: redução do tempo dedicado à história da literatura e consequente aumento do espaço dedicado à teoria da literatura, crítica literária e literatura comparada; ampliação da diversidade de textos que compunham o cânone formativo; ênfase na sensibilização para a leitura (em todas as aulas tínhamos um primeiro momento dedicado a ler textos que os alunos traziam); ênfase nas relações intertextuais e entre várias linguagens artísticas; e aplicação prática de atividades com textos literários preparadas pelos próprios graduandos em contextos reais de ensino (nesse caso, de espanhol).

A partir desse percurso, em que buscamos a integração entre teorias sobre educação literária de futuros professores, a realidade naquele contexto e a nossa prática, entendemos que, na formulação de uma proposta de inovação, deveríamos refletir sobre: o currículo de Letras; o professor de Literatura e o futuro professor de língua; os objetivos da formação literária; a concepção do fenômeno literário; a metodologia a ser utilizada; os cânones; a avaliação; e a relação com as tecnologias do ambiente digital.

los alumnos suscitadas por la lectura con los conocimientos crítico-teóricos que el profesor aplica con criterios pedagógicos" (Mendoza Fillola, 2004, p. 18).

Em nossa tese, propusemos um modelo (entre tantos possíveis ou ainda sonhados) de educação literária na universidade para a formação de professores, refletindo sobre de que maneira poderíamos tratar didaticamente a literatura sob uma tripla perspectiva: como objeto de estudo de futuros professores familiarizados com a literatura; como recurso para futuros profissionais do ensino de língua estrangeira ou materna; mas também como instrumento para futuros formadores de leitores competentes, conforme representamos no seguinte esquema.

Figura 1: Proposta de modelo de educação literária na Universidade



Fonte: Aragão, 2006, p. 326.

Para que a literatura seja um **objeto de estudo** mais atraente e para que seja tratada didaticamente de forma mais significativa na formação de futuros professores, temos que refletir sobre o cânone formativo que devemos escolher, em diálogo com os estudantes; a necessidade de que a nossa prática em sala de aula busque um enfoque que potencialize a recepção leitora e as relações intertextuais e a necessidade de uma metodologia diversificada, afastando-nos sempre do tratamento didático puramente historicista ou estruturalista que havia no passado e

que, infelizmente, ainda sobrevive em alguns materiais didáticos destinados à literatura no ensino médio.

A busca de correlações intertextuais e interculturais, de associações do sistema literário, que o próprio leitor reconhece (ou estabelece) e a apreciação de valores literário-culturais são fatores decisivamente muito mais formativos e enriquecedores da competência e experiência literária que a memorização de datas e títulos, de nomes de recursos e figuras literárias (que, mais tarde, nem sempre se sabe identificar no texto), se não são integrados na apreciação pessoal. (Mendoza Fillola, 1996, 10-11, tradução nossa)⁶

Quanto ao objetivo de tratar didaticamente a literatura como **objeto de estudo**, apresentamos algumas propostas: integração entre as disciplinas do Núcleo de Estudos Literários (do ponto de vista do planejamento da progressão dos conteúdos e das leituras propostas); integração entre as disciplinas de literatura e as de prática de ensino; divisão das disciplinas por gêneros literários; integração entre os vários campos dos estudos literários: teoria, crítica, historiografia literárias e literatura comparada; preparação das disciplinas a partir do enfoque receptivo e intertextual; adequada definição do cânone formativo e cuidadosa seleção de textos, com a participação ativa dos estudantes; tratamento comparado de temas específicos no estudo dos textos e incentivo aos reconhecimentos intertextuais; valorização das contribuições e interpretações dos alunos; contato direto dos estudantes com a criação literária (visita de escritores, ida a exposições, lançamentos de livros, atividades culturais com escritores, entre outras).

Quanto ao segundo objetivo, para que a literatura funcione como um **recurso para o ensino**, devemos buscar que o futuro

⁶ No original, lê-se: “la búsqueda de correlaciones intertextuales e interculturales, de asociaciones del sistema literario, que reconoce (o establece) el propio lector y la apreciación de valores literarios-culturales son factores decisivamente mucho más formativos y enriquecedores de la competencia y experiencia literaria que la memorización de fechas y títulos, de nombres de recursos y figuras literarias (que, luego, no siempre se saben identificar en el texto), si no se integran en la apreciación personal” (Mendoza Fillola, 1996, 10-11).

professor tenha familiaridade com os textos literários (fugindo, portanto, do que chamamos de sacralização da literatura) e evite sempre o uso do texto apenas como pretexto para o ensino de outros conteúdos, ignorando o caráter estético da obra de arte literária (o que chamamos de banalização da literatura). Devemos proporcionar aos nossos alunos diferentes possibilidades de aprender a escolher um texto literário e analisar a presença da literatura em materiais didáticos para a sua futura sala de aula, além de ajudá-los a descobrir diversas maneiras de trabalhar com os textos de forma criativa (o que chamamos de reinvenção da literatura na sala de aula), a fim de potencializar as competências linguística, leitora e literária e o desenvolvimento do intertexto leitor de seus futuros alunos.

Entendo que a formação docente tem um caráter de metaformação, como *proceso* e como *objeto de autoaprendizagem*, com proposta crítica orientada a apreciar o trabalho de mediação e o de assimilação/elaboração/aprendizagem dos diversos tipos de conteúdos. Segundo esta concepção, trata-se menos de formar a partir da transmissão de conhecimentos de ordem teórica sobre a matéria, que de apresentar e justificar a funcionalidade didática, a aplicabilidade e a eficácia desses e de outros conhecimentos que possam ser úteis para a formação e aquisição de hábitos e técnicas docentes. (Mendoza Fillola, 1998b, p. 241, tradução nossa)⁷

Para buscar alcançar esse objetivo de tratar didaticamente a literatura como um estimulante **recurso para o ensino**, formulamos as seguintes propostas: estreita relação entre a graduação e os campos de atuação dos futuros professores (para

⁷ No original, lê-se: “entiendo que la formación docente tiene carácter de meta-formación, como *proceso* y como *objeto de auto-aprendizaje*, con proyección crítica orientada a valorar la labor de mediación y la de asimilación/elaboración/aprendizaje de los diversos tipos de contenidos. Según esta concepción, se trata menos de formar a partir de la transmisión de conocimientos de orden teórico sobre la materia, que de presentar y justificar la funcionalidad didáctica, la aplicabilidad y la eficacia de esos y otros conocimientos que hayan de ser útiles para la formación y adquisición de hábitos y técnicas docentes” (Mendoza Fillola, 1998b, p. 241).

que possam experimentar a prática ao longo de sua formação inicial); estímulo ao desenvolvimento de pesquisas sobre o tratamento didático da literatura durante a formação; atenção a esse aspecto na preparação do cânone formativo; elaboração de atividades que simulem o trabalho com textos literários na educação básica.

Finalmente, para que a literatura na universidade se transforme em nossa aliada como **formadora de leitores**, temos que recordar mais uma vez a relevância de escolher um cânone formativo atraente e desafiador, e (algo que parece óbvio) promover a liberdade interpretativa de nossos alunos, dentro das potencialidades que os próprios textos literários nos brindam. Devemos também buscar novas rotas para o tratamento didático do texto literário, a fim de que nossos alunos se sintam “seduzidos” para a leitura.

A concepção de um renovado tratamento didático do fenômeno literário se encaminha, em direção à formação da competência literária e passa, necessariamente, pela construção e o desenvolvimento do hábito leitor, da competência leitora e do intertexto leitor. O acesso às produções literárias não terá um êxito satisfatório sem um pertinente domínio da habilidade leitora e sem os conhecimentos básicos que compõem um nível básico de competência literária. (Mendoza Fillola, 2001, p. 247, tradução nossa)⁸

Quanto ao objetivo de tratar didaticamente a literatura como **formadora de leitores**, seguem as nossas propostas: atenção a esse aspecto na preparação do cânone formativo (negociado com os alunos); apresentação de atividades para o fomento do hábito leitor; incentivo à leitura a partir de temas; criação de um

⁸ No original, lê-se: “la concepción de un renovado tratamiento didáctico del hecho literario se encamina, hacia la formación de la competencia literaria y pasa, necesariamente, por la construcción y el desarrollo del hábito lector, de la competencia lectora y del intertexto lector. El acceso a las producciones literarias no tendrá un logro satisfactorio sin un pertinente dominio de la habilidad lectora y sin los conocimientos básicos que componen un nivel básico de competencia literaria” (Mendoza Fillola, 2001, p. 247).

momento da aula para sensibilização à leitura; valorização das interpretações dos alunos e de suas experiências de leitura.

Com a integração dos pressupostos da teoria da recepção, do enfoque intertextual e da metodologia comparatista propõe-se uma orientação didática que contempla os processos cognitivos centrados na atividade receptora e interpretativa de produções estéticas, a ativação dos saberes linguísticos, fomenta o desenvolvimento de habilidades de recepção, estimula a observação das relações e dos contrastes entre produções. Toda esta integração de saberes e procedimentos são bases de caráter construtivista da aprendizagem. A integração didática destes pressupostos engloba distintos níveis e aspectos do discurso literário. (Mendoza Fillola, 2004, p. 209, tradução nossa)⁹

Temos tentado, ao longo desses anos, aproximar-nos dessa integração de saberes e olhares que propôs Mendoza Fillola para a apropriação da literatura como linguagem artística, como material de ensino e como aliada na formação de leitores. Sabemos que poderíamos ter feito muitas outras propostas, já que a literatura nos permite seguir inúmeras veredas que somos conscientes de não ter chegado nem perto de esgotar.

Decidido o enfoque para o tratamento didático da literatura, que, em nosso caso, defende o pluralismo crítico e metodológico para as análises críticas dos textos literários (desde que guardando certa coerência conceitual), temos que refletir sobre o desenho dos conteúdos necessários para a formação literária do futuro professor de literatura na educação básica. Para conseguir uma adequada formação leitora e literária é fundamental dedicar uma especial atenção à seleção de conteúdos e selecionar leituras

⁹ No original, lê-se: “con la integración de los planteamientos de la teoría de la recepción, del enfoque intertextual y de la metodología comparatista se proyecta una orientación didáctica que contempla los procesos cognitivos centrados en la actividad receptora e interpretativa de producciones estéticas, la activación de los saberes lingüísticos, fomenta el desarrollo de habilidades de recepción, estimula la observación de las relaciones y de los contrastes entre producciones. Toda esta integración de saberes y procedimientos son bases de carácter constructivista del aprendizaje. La integración didáctica de estos planteamientos enlaza distintos niveles y aspectos del discurso literario” (Mendoza Fillola, 2004, p. 209).

que, além daquelas do cânone tradicional normalmente prescrito, também potencializem a criatividade leitora e que o trabalho com esses textos enseje as contribuições dos alunos.

Recordando os objetivos que estabelecemos para a formação literária na universidade fica claro que esses conteúdos e leituras devem buscar atender à tripla funcionalidade da literatura na educação literária de futuros professores: objeto de estudo, recurso para o ensino e formadora de leitores. Nosso desafio agora é ir acrescentando a essas propostas originadas da tese (com algumas mudanças já alcançadas e outras ainda em sonho) nossas descobertas nas pesquisas do GPLEER.

3. Como semear professores que abraçam a literatura e acompanhar suas jornadas na escola: rotas sonhadas que viraram caminhos possíveis

Algumas dessas propostas que apresentamos no tópico anterior, por seu caráter mais estruturante, dependem da renovação de projetos pedagógicos dos cursos e do consenso entre os professores do setor de estudos, mas, outras tantas, dependerão unicamente do professor de literatura na universidade: da transformação do modo como prepara e atua em suas disciplinas, a partir do diálogo com os pares acerca das teorias vigentes e da escuta dos interesses e necessidades dos estudantes.

Do ponto de vista da literatura como **objeto de estudo**, vimos que muito se avançou nas últimas duas décadas, tanto quanto ao protagonismo do leitor, quanto à riqueza e diversidade dos textos trabalhados, abrangendo a literatura contemporânea, debatendo as abordagens decoloniais e os estudos culturais, trazendo novos olhares críticos sobre os textos, e ainda com o maior acesso dos estudantes à criação literária.

Na nossa experiência em sala de aula, em busca da ressignificação dos estudos literários, além da construção de um cânone formativo diversificado e de uma metodologia o mais rica

possível, temos também incluído: a realização de eventos de encontro com a criação literária, para que os estudantes vivenciem a experiência com a literatura viva em nossos dias (como exemplo, fazemos a Festa do Livro e da Rosa, celebrando o dia 23 de abril, dia mundial do livro, sempre com a participação de escritores da cidade); a inclusão nas disciplinas de textos literários contemporâneos, das mais diversas origens, assim como o diálogo destes com outras linguagens artísticas (como exemplo, o debate sobre literatura e intertextualidade, a partir de vídeos como *AmarElo* e *Passarinhos*, de Emicida; *Palavras Repetidas*, de Gabriel o Pensador; ou *Latinoamérica*, de Calle 13); a discussão sobre as diversas possibilidades de interpretação dos textos literários, incentivando o diálogo intertextual e intersemiótico e priorizando o protagonismo dos alunos na construção compartilhada de sentidos; entre outras iniciativas no intuito de que a literatura se torne um objeto de estudo mais “real” na vida dos estudantes. No entanto, ainda esbarramos na dificuldade para a realização das leituras literárias pelos estudantes, no escasso diálogo entre as diversas disciplinas de literatura da graduação e, ainda, na insuficiente interlocução (mesmo que em franco crescimento) entre os avanços das pesquisas da pós-graduação e a transformação da graduação na sua relação com as escolas.

Sobre a preparação dos graduandos para trabalharem com os textos literários como **recurso para o ensino**, podemos comemorar que, no caso específico do curso de Letras-Espanhol em que atuamos, na UECE, conseguimos implantar a disciplina obrigatória de “Tratamento didático do texto literário no ensino de língua espanhola”, totalmente voltada para a preparação dos estudantes para selecionar textos, planejar, elaborar e aplicar atividades e trabalhar com a literatura nas suas futuras salas de aula. No curso de Letras-Inglês da FECLESC (também da UECE, mas na cidade de Quixadá), foram implantadas as disciplinas de “Prática como Componente Curricular IV: ensino de prosa (PCC IV)” e “Prática como Componente Curricular V: ensino de poesia (PCC V)”, com proposta similar à disciplina do curso de espanhol,

mas em disciplinas divididas por gêneros. E ainda, por influência do GPLEER, foi implantada no curso de Licenciatura em Letras-Espanhol do IFRN, a disciplina “Metodologia do Ensino de Espanhol II”, que tem por objetivos: 1) discutir e refletir sobre a importância da inclusão de textos literários no ensino de línguas; 2) formar o (futuro) professor para trabalhar com a literatura nas suas aulas, bem como elaborar algumas propostas para o uso do texto literário nos diferentes contextos e níveis de aprendizagem de línguas. Vemos que a proposta de promover o tratamento didático do texto literário no ensino de línguas vai se espalhando.

Quanto ao terceiro objetivo, a formação de professores que tenham a literatura como **aliada na formação de leitores**, vemos que as mudanças no currículo e nas disciplinas de literatura têm trazido avanços na forma como nossos egressos vêm atuando nas suas salas de aula. Com o GPLEER, temos realizado várias pesquisas em que se avalia a formação leitora literária proporcionada aos futuros professores e se propõem inovações em disciplinas de formação dos cursos de espanhol, francês, inglês e língua portuguesa, mas também se acompanha e se transforma (na medida do possível em cada contexto) a presença da literatura na escola e a formação de leitores literários.

No GPLEER temos buscado um modo de fazer pesquisas que privilegie questões como: presença em contextos educativos reais (com foco principalmente nas escolas); centralidade do texto literário; protagonismo do leitor; diagnóstico sobre o perfil leitor; cuidadosa seleção de textos; planejamento de práticas de leitura sistemáticas e sistematizadas para as aulas; mobilização de diversos saberes que permeiam o texto; integração com a comunidade escolar; busca contínua pela formação do professor.

Nos últimos 16 anos, certas rotas que tínhamos esboçado apenas como sonhos na conclusão da nossa tese têm sido percorridas pelas pessoas apaixonadas que se uniram ao GPLEER, em estudos sobre: a utilização de materiais literários no contexto de LE; o modo como se dá o trabalho com o texto literário em língua estrangeira em Centros de Idiomas, sobretudo no Núcleo

de Línguas da UECE; como se trata a literatura nos manuais dedicados ao ensino de LE; a preparação de alunos das disciplinas de práticas de ensino para que saibam levar a literatura para suas salas de aula; a análise da prática dos egressos que já atuam na educação básica, observando sua maneira de tratar didaticamente os textos literários; a relação entre o cânone escolar, a seleção de textos e a formação do perfil leitor dos estudantes; a formação do leitor literário na escola; entre outros temas que podemos observar no Quadro 1, a seguir:

Quadro 1 – Pesquisas do GPLEER (2008-2024)¹⁰

TESES	
AUTOR(A), ANO	TÍTULO
Silva, 2016	Literatura, leitura e escola: um estudo sobre o desenvolvimento de habilidades de compreensão leitora e da competência literária de alunos de língua espanhola do ensino médio de uma escola pública
Marques, 2017	A leitura literária na formação de professores e no exercício da docência: de leitores em formação a formadores de leitores
Paiva, 2020	Tratamento didático do texto literário nos manuais de espanhol: gêneros literários, práticas de leitura e latinidade
Gabriel, 2021	A Leitura e a Atividade Docente no Ensino Médio: Reflexões, por meio da autoconfrontação, de um professor de Língua Espanhola de uma Escola Pública
Lopes, 2022	Crenças sobre o tratamento didático do texto literário através das TDIC no processo de formação de professores da UECE: um olhar etnográfico sobre disciplinas de estágio supervisionado em língua espanhola
Rocha, 2023	Ressignificando o tratamento didático do texto literário em língua espanhola na universidade para a formação de professores/as de cursos de idiomas
Silva, 2024	Uma experiência sistematizada de mediação de leitura literária, em uma turma de 8º ano: resignificando o espaço da literatura no ensino fundamental, anos finais, na rede pública de fortaleza

¹⁰ Todos os trabalhos defendidos no Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da UECE podem ser localizados e baixados no site <<https://www.uece.br/posla/pesquisa/dissertacoes-teses-e-relatorios/>>, onde estão organizados por ano.

Garcia, 2024	Tratamento didático do texto literário na formação de futuros professores de língua inglesa: a leitura literária da universidade à escola
Parente, 2024	Experiência literária e ressignificação de saberes docentes para a formação de leitores literários no ensino médio
DISSERTAÇÕES	
AUTOR(A), ANO	TÍTULO
Souza, 2008	A inserção do texto literário nas aulas de E/LE: diretrizes para o Núcleo de Línguas Estrangeiras da UECE
Costa, 2010	As habilidades linguísticas e a capacidade comunicativa no ensino de espanhol: estudo das OCEM
Silva, 2011	O uso do texto literário nas aulas de espanhol no ensino médio de escolas públicas de Fortaleza: relação entre as crenças e a prática docente de egressos da UECE
Rodrigues, 2011	O uso do texto literário nas aulas de espanhol nas turmas de 2º ano do ensino médio de uma escola particular de Porto Velho: a relação entre os documentos oficiais e as crenças da comunidade escolar
Mota, 2012	A inserção do texto literário como ferramenta para a produção oral de alunos de nível intermediário de inglês como língua estrangeira
Soares, 2012	Uso de textos literários autênticos e de adaptações de textos literários no ensino de E/LE: análise do desempenho em compreensão leitora de alunos do 2º ano do ensino médio de uma escola pública de Fortaleza
Saboia, 2012	A transculturalidade a partir do uso de textos literários no ensino de E/LE: crenças de professores formadores e em formação do curso de letras espanhol da UERN
Gabriel, 2013	Práticas de leitura literária em aulas de FLE: desmistificando crenças sobre o texto literário em contexto de formação de professores de francês na UECE
Damasceno, 2013	Formação inicial de professores de inglês para a leitura crítica em LE na perspectiva sociocultural no curso de letras: português/inglês da UFC
Almeida, 2014	Concepções de leitura, habilidades e competências em leitura em espanhol: uma análise das OCEM e do ENEM
Pereira, 2015	Textos literários e práticas de leitura crítica nas aulas de língua espanhola: análise do desempenho da compreensão leitora de alunos da 3ª série do ensino médio de uma escola pública de Fortaleza
Torres, 2015	As concepções de leitura subjacentes à disciplina língua

	espanhola – texto e discurso no curso de letras/espanhol da UAB/UFC
Lopes, 2015	A leitura de obras literárias nos cursos de língua estrangeira: de justificativa para avaliação oral a um uso eficaz para o fomento da competência leitora
Marques, 2016	“Eu não sei ler”: um estudo sobre mudanças no desempenho leitor e em crenças autoexcludentes de alunos do sexto ano de uma escola pública a partir de práticas de leitura literária
Rocha, 2016	Práticas de oralidade a partir do texto teatral em aulas de E/LE: revendo crenças de professoras de espanhol do núcleo de línguas – <i>campus</i> Fátima da UECE
Garcia, 2017	Práticas de leitura literária em língua inglesa para a melhora da compreensão leitora de alunos de ensino médio de uma escola pública de Quixadá
Lima, 2018	Formação leitora e literária de graduando(a)s de letras/espanhol da UECE: um estudo sobre a relação crenças formação-prática de uma professora de espanhol
Parente, 2018	Práticas de leitura literária para a inserção da literatura cearense no ensino médio: ressignificação de crenças de alunos de uma escola pública de Fortaleza
Araújo, 2018	A formação de leitores iniciais e o letramento literário em uma turma do 2º ano do ensino fundamental I atendida pelo programa aprendizagem na idade certa (Mais Paic)
Machado, 2019	Tratamento didático da literatura centro-americana na formação de professores: um estudo de crenças de futuros professores de espanhol da UECE
Lopes, 2021	Práticas de leitura literária com gêneros emergentes no ambiente digital: impactos no letramento literário de alunos de ensino médio de uma escola pública de Fortaleza
Oliveira, 2021	Tratamento didático do texto literário no ensino de espanhol do centro cearense de idiomas
Araújo, 2021	Efeitos da mediação de leitura literária na formação de leitores literários de uma turma do 6º ano do ensino fundamental anos finais
Oliveira, 2022	Fantasia na sala de aula: reflexões e propostas para a utilização do insólito literário no ensino fundamental a partir de obras do PNLD literário 2020
Alencar, 2022	Práticas de letramento literário na rede municipal de Fortaleza: inserção da literatura negro-brasileira em uma turma em processo de alfabetização em contexto de ensino híbrido
Almeida, 2024	A literatura nas aulas de língua portuguesa: um estudo sobre

	o fortalecimento do letramento literário em uma turma de oitavo ano de uma escola pública de Fortaleza
Campelo, 2024	Práticas de leitura literária de textos da literatura infantil como fomento do letramento literário em uma turma de 2º ano do ensino fundamental (em fase de conclusão)

Fonte: Elaborado por Parente (2024).

Além disso, o GPLEER, com a realização de nossos Encontros de estudo, Webinários e Colóquios, em que divulgamos as nossas pesquisas defendidas mais recentemente e dialogamos com pesquisadores e professores da educação básica sobre a literatura na universidade, na escola e em diversos campos do universo cultural (bibliotecas, centros culturais, projetos de extensão), acabou se tornando um profícuo fórum de debates (sonhado em nossa tese) para o desejado diálogo entre a pós, a graduação e os campos em que atuam os nossos egressos e professores que abraçam a literatura em sua prática cotidiana. Seguimos atuando no apoio àqueles que têm dificuldades no manejo da literatura, proporcionando-lhes oportunidades de formação continuada, essenciais à prática do docente reflexivo.

4. Considerações finais

Sabemos que nas últimas décadas a universidade vem se reinventando e repensando a formação de professores à luz de novas teorias e novas práticas sobre o fazer docente no que tange à literatura. Temos visto com esperança a diminuição do fosso (supostamente imaginário) entre pós-graduação, graduação e escolas e o surgimento da preocupação com o ensino e a formação de leitores em Programas de Pós-graduação em Letras e Estudos Literários.

Muitas pesquisas no âmbito dos mestrados e doutorados em nossa área têm sua coluna mestra na defesa da literatura na escola. Mesmo que celebremos essas mudanças, ainda carecemos de uma maior comunicação dos resultados de pesquisas realizadas na pós para a sua própria comunidade acadêmica e da

criação de mais oportunidades de formação continuada para professores da educação básica e nossos egressos (novos sonhos que se desenham no horizonte).

Também celebrariamos se todas as licenciaturas em Letras (e os cursos de Pedagogia) contassem com um fórum permanente de discussão sobre o papel da literatura no curso e na escola, em que todos nos sentíssemos responsáveis pela jornada dos estudantes rumo à sua constituição como leitores literários.

Referências

AMORIM, M. A.; SILVA, M. R. L. O ensino de literaturas na Linguística Aplicada brasileira. **Raído**, p. 163–189, 2020.

AMORIM, M. A. et al. **Literatura na escola**. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

ARAGÃO, C. O. O lugar da literatura na escola e a formação literária de professore(a)s: sacralização, banalização ou reinvenção? In: SILVA, E. M. L.; TAVARES, L. R.; MEDEIROS, L. R. (Orgs.). **Novos letramentos, formação e prática docentes**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021. p. 184-198. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/wp-content/uploads/2024/05/eBook_Novos-letramentos.pdf>. Acesso em: 25 abr 2024.

ARAGÃO, C. O. **Todos maestros y todos aprendices: la literatura en formación de los profesores de E/LE tratada como objeto de estudio, recurso para la enseñanza y formadora de lectores**. 2006. Tese (doutorado) – Universitat de Barcelona. 552 f. Barcelona, 2006.

COSSON, R. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

DALVI, M. A. et al. (Orgs.). **Literatura e Educação: história, formação e experiência**. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018.

DALVI, M. A. Leitura de literatura na formação de professores. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. **Anais (...)**. Campina Grande: UEPB, 2013.

MENDOZA FILLOLA, A. Didáctica de la lengua y la literatura: In: **Enciclopedia General de la Educación**. v. 3. Barcelona: Océano, 1998a. p. 1156-1213.

MENDOZA FILLOLA, A. El proceso de recepción lectora. In: MENDOZA FILLOLA, A. (Coord.): **Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura**. Barcelona: SDELL/ICE. Universitat de Barcelona; Horsori, 1998b. p.169-189.

MENDOZA FILLOLA, A. **La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria**. Málaga: Ediciones Aljibe, S.L., 2004.

MENDOZA FILLOLA, A. Observar, comparar, integrar: el tratamiento didáctico de la literatura desde el enfoque intertextual y comparativo. **Lenguaje y textos**, La Coruña: Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura; Universidad de Las Palmas; Universidad de Murcia; Universidad de Barcelona; Universidad de La Coruña, p. 9-54, 1996.

NEVES, C. A. B.; BUNZEN JR., C. S. Letramentos literários na contemporaneidade: criticidade e subversão. **Trab. Ling. Aplic.**, p. 608-611, set.-dez. 2021.

NOVAIS, C. A. Mediação da leitura na perspectiva do letramento literário. In: BELMIRO, C. A.; EVANGELISTA. A. A.M. (Orgs.). **Mediações de leitura literária**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023. p. 47-68.

PARENTE, L. O. S. S. **Experiência literária e resignificação de saberes docentes para a formação de leitores literários no ensino médio**. 2024. Tese em fase de conclusão.

PAULINO, G.; COSSON, R. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In.: ZILBERMAN, R.; RÖSING,

T. (Orgs.). **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

SILVA, P. R. M.. **Práticas escolares de letramento literário**: sugestões para leitura literária e produção textual. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA. A. A. M. BRANDÃO, H. M. B. e VERSIANI. Z. M. (Orgs). **A escolarização da leitura literária**: o jogo do livro infantil e juvenil. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

STREET, B. **Letramentos sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Trad. de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014.

TEORIAS DA LITERATURA

L'OEUVRE OUVERTE : CONCEPTUALISATION D'UN CHAMP D'ART VECTORIEL

Dirceu Magri

« Tout comme les personnes et les écoles de critique, les idées et les théories voyagent - d'une personne à l'autre, d'une situation à l'autre, d'une période à l'autre », ¹ observe Said (1983, p. 226) dans son essai *Traveling theories*, en examinant les transformations sémantiques et les traductions culturelles de la théorie de la réification de György Lukács et du concept de pouvoir de Michel Foucault. En soi, l'affirmation semble large et sans limites, mais en examinant la question, S. Nitrini (2013) affirme qu'

il est nécessaire de spécifier les types de mouvements possibles dans le passage d'un lieu à un autre et d'une époque à une autre, afin de déterminer si une idée ou une théorie gagne ou perd de la force, et si une théorie dans une période historico-culturelle nationale donnée devient totalement différente dans une autre période et une autre situation nationale [et ajoute] : n'oublions pas non plus que toutes les théories ont leurs limites et sont ouvertes à la critique. (Nitrini, 2013, p. 40-41)

Dans le cas de l'œuvre ouverte, qui fait l'objet de cette étude, il ne s'agit pas de postuler une critique des sources, c'est-à-dire de remonter aux origines à la recherche d'une explication du concept, ni de déterminer si un tel théoricien a lu un autre, même si d'importantes analyses et réflexions semblent valider un certain *zeitgeist* dans le domaine de la critique dans les années 1950 et 1960. En ce qui concerne le concept, dont l'approche permet de multiples interprétations par rapport à l'œuvre d'art, et qui est donc dynamique et en constante évolution, étant donné sa capacité à provoquer différentes lectures et significations, par

¹ "Like people and schools of criticism, ideas and theories travel – from person to person, from situation to situation, from one period to another" (Ma traduction).

opposition à une interprétation unique et définitive, il convient de préciser qu'il a été conçu et développé par le philosophe et critique d'art italien Umberto Eco.

Si l'on considère que depuis *Le problème de l'œuvre ouverte*, une communication présentée par Eco au XII^e Congrès international de philosophie en 1958, le philosophe et sémioticien a approfondi le sujet en produisant plusieurs essais sur la question, qui ont été publiés ensemble en 1962² sous le titre *Œuvre ouverte*, c'est à lui que l'on attribue l'idéalisation du concept. Cependant, à l'instar des idées et des théories qui voyagent, on peut dire que c'est l'une des questions en débat qui a préoccupé les philosophes, les théoriciens et les artistes, alimentant une recherche continue, de sorte que le concept a émergé presque simultanément de la pensée de personnes travaillant indépendamment et dans des lieux différents. Un exemple remarquable est l'article de Haroldo de Campos, intitulé *A obra de arte aberta* (*L'œuvre d'art ouverte*), publié dans le *Diário de São Paulo* le 3 juillet 1955,³ dans lequel, à partir d'une référence à Ezra Pound, Mallarmé, Cummings et Joyce, H. de Campos réfléchit sur le travail créatif de ces poètes et en extrait un aspect qu'il définit comme le « champ vectoriel de l'art poétique de notre temps »⁴ (en se basant sur Pound), pour indiquer « les vecteurs de la précipitation culturelle-morphologique dans leurs productions ». Ce faisant, il confronte la conception des structures poétiques, isolant d'une part « la pluridivisée ou capillarisée qui caractérise le poème-constellation mallarméen » et, d'autre part, « la notion de développement linéaire divisé en début-milieu-fin », qu'il suppose éteinte. En ce qui concerne Joyce, Campos affirme que son œuvre est « poreuse à la lecture, quel que soit le moyen par

² La version originale de 1962 a été révisée par l'auteur et republiée en 1965, avec l'étude *Les poétiques de Joyce*, qui a ensuite été publiée séparément par Bompiani, Milano.

³ Campos, Haroldo de. *A obra de arte aberta*. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 03 de julho de 1955.

⁴ D'où l'appropriation partielle du titre de cette étude.

lequel on tente de la harceler », indiquant la « pluralité des significations qui coexistent dans un seul signifiant » (Campos *apud* Eco, 2008, p. 22),⁵ ce qui correspond à l'inférence d'Eco.

Si Haroldo de Campos, disons, a anticipé les idées d'Eco de près d'une décennie, au Brésil également, les *Cadernos Brasileiros* ont publié en 1969 une courte déclaration du peintre et sculpteur brésilien Hélio Oiticica, dont le titre, *A obra aberta* (*L'œuvre ouverte*), s'inscrit dans la généalogie inaugurée par les productions de H. de Campos et d'Eco. D'emblée, Oiticica signale la fracture qui imprègne les idées de l'époque, à savoir l'opposition entre la compréhension de l'œuvre d'art comme quelque chose d'immuable et d'identifié aux structures objectives du monde, à l'instar des approches formalistes et structuralistes, en faveur d'une lecture ambiguë et plurielle, « dotée d'une certaine ouverture » (Eco, 2008, p. 43) et qui naît en concomitance avec l'état d'esprit du lecteur, qui choisit la clé de lecture qu'il juge la plus appropriée. En résumé, Oiticica affirme :

Pour moi, chaque contexte social doit appeler un certain type d'expérience, même si l'œuvre elle-même est quelque chose de "fini" - non pas fermé, mais fini en tant qu'objet, car il ne l'est pas vraiment : les significations qui le maintiennent en vie modifient en permanence sa structure. Avant, cela se passait mécaniquement, aujourd'hui, il y a une prise de conscience de la structure ouverte et nous ne pouvons pas nous contenter de l'œuvre finie dans l'ancien sens du terme : même si elle semble finie, elle ne doit pas l'être pour pouvoir vivre. (Oiticica, 1969, p. 69-70)

On peut supposer que, contrairement à Haroldo de Campos, Oiticica était déjà imprégné d'idées voyageuses, qui ont été largement propagées par Eco, bien sûr, et Roland Barthes, en France, avec *La mort de l'auteur* (1967),⁶ un essai dans lequel le

⁵ Toutes les citations de l' *Œuvre ouverte* d'Eco ne sont pas tirées directement de l'italien, mais de la version brésilienne mentionnée ici, et les traductions françaises sont les miennes.

⁶ Publié pour la première fois en anglais sous le titre *The Death of the Author* (*Aspen Magazine*, n° 5/6, 1967) ; puis en français dans la revue *Mantéia*, 1968, n° 5, Marseille.

théoricien défend l'idée que l'auteur doit céder la place au lecteur, qui réécrit le texte pour lui-même, en soutenant que l'auteur/artiste n'est pas le seul garant de la signification de son œuvre.

Le fait est que l'affirmation d'Oiticica est quelque peu originale, se montrant attentif aux courants théorico-esthétiques en vogue, lorsqu'il soutient que la valeur d'une œuvre se caractérise plus par « l'expérience de l'homme » que par son « esthétisme pur, en tant que plaisir pour l'intellect », et ajoute : « Les significations qui s'ajoutent à cette œuvre dans ces contextes sont aussi nombreuses que les personnes qui entrent en contact avec elle » (Oiticica, 1969, p. 69). Malgré la singularité des réflexions d'Oiticica, en les juxtaposant au raisonnement d'Eco, on remarque que la mémoire agit involontairement, dans une brève indication d'une certaine angoisse d'influence (dans une brève référence à H. Bloom). En guise d'exemple : « toute œuvre d'art, même si elle n'est pas livrée matériellement inachevée, exige une réponse libre et inventive, notamment parce qu'elle ne peut être vraiment comprise si l'interprète ne la réinvente pas dans un acte de congénialité avec l'auteur » (Eco, 2008, p. 41) ; Oiticica, pour sa part, affirme que l'œuvre la plus ouverte sera celle qui a

pour point de départ une attitude non répressive, c'est-à-dire qui n'est attachée "a priori" à aucun "message", [et que] son résultat sera toujours celui d'un exercice pour l'imagination, ou la proposition d'une expérience réelle, ce que j'appellerais une expérience, qui a trait au comportement et à sa modification intérieure en fonction des significations qui lui sont ajoutées par le participant. (Oiticica, 1969, p. 70)

Eco et Oiticica visent tous deux une conscience critique dans laquelle l'artiste et l'interprète valident ensemble, à partir d'une relation fructueuse, l'ambiguïté fondamentale et nécessaire de tout message artistique.

Si le nom d'Oiticica n'est jamais parvenu aux yeux d'Eco, ce n'est pas le cas de H. de Campos, puisque dans l'introduction à l'édition brésilienne d'*Obra Aberta* (1968), l'Italien, commentant les débats de la nouvelle école critique de São Paulo, déclare que les

contributions de nombreux critiques brésiliens lui ont été utiles dans ses recherches, et cite en particulier H. de Campos :

Il est vraiment curieux que, quelques années avant que j'écrive *Œuvre ouverte*, Haroldo de Campos, dans un court article, ait anticipé les thèmes d'une manière étonnante, comme s'il avait revu le livre que je n'avais pas encore écrit, et que j'allais écrire sans avoir lu son article. (Eco, 2008, p. 17)

Il en va de même pour son voisin Barthes, dont Eco fréquente l'œuvre. Dès le début du chapitre intitulé « La poétique de l'œuvre ouverte », alors qu'il discute de la « définitude » et de l'« ouverture » d'une œuvre d'art, il ouvre un paragraphe dont le contenu est purement barthésien :

L'auteur produit une forme achevée en elle-même, voulant que la forme en question soit comprise et appréciée telle qu'il l'a produite ; cependant, dans l'acte de réagir à l'ensemble des stimuli et de comprendre leurs relations, chaque appréciateur apporte une situation existentielle concrète, une sensibilité particulièrement conditionnée, une certaine culture, des goûts, des tendances, des préjugés personnels, de sorte que la compréhension de la forme originale s'opère selon une certaine perspective individuelle. (Eco, 2008, p. 40)

Si la mort inéluctable de l'auteur sonne comme un truisme de nos jours, on se rend compte à travers cette réflexion que la question était déjà postulée par les penseurs et les artistes. Si Eco affirme que chaque réalisation fait revivre l'œuvre dans une perspective originale, Barthes, dans *La mort de l'auteur*, affirme que

le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. (Barthes, 1984, p. 66)⁷

Si les deux théoriciens insistent sur le dynamisme de l'œuvre sans que l'auteur ait la moindre idée de la manière dont l'œuvre

⁷ Soulignés par l'auteur.

peut être réalisée, car dans ce contexte tout dépend du dialogue interprétatif, la figure qui émerge pour remplacer l'auteur est le lecteur. Le lecteur, à son tour, assume le rôle de scripteur, puisque le texte est scriptible, c'est-à-dire qu'il appartient au lecteur de l'écrire avant que le texte ne soit traversé par un quelconque système, qu'il soit idéologique, critique, etc. Mais qu'est-ce qui est scriptible ? Barthes, dans son essai *S/Z* (1970), consacré à l'analyse de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, dit : « Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure » (1970, p. 11). Dans sa définition, le critique affirme que « en face du texte scriptible, s'établit sa contrevaleur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le lisible », et ajoute : « nous appelons classique tout texte lisible » (1970, p. 10).

Dans ce contexte, le lecteur apparaît comme la figure centrale, remplaçant l'auteur. Des années plus tard, en 1979, Eco lui-même, en publiant *Lector in fabula*, reprenait l'œuvre ouverte en disant qu'au moment où il l'écrivait, il essayait de comprendre comment une œuvre d'art pouvait à la fois postuler la libre interprétation et présenter une structure descriptible qui stimulerait et régulerait l'ordre de ses interprétations et de ses réflexions possibles :

comme je l'ai appris plus tard, je faisais de la pragmatique du texte sans le savoir, du moins ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique du texte ou esthétique de la réception. J'abordais l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre. (Eco, 1979, p. 5)

On voit donc que, si la mort inéluctable de l'auteur sonne comme une évidence au moment de la publication de l'œuvre, elle était déjà postulée par les penseurs et les artistes.

Dans cette logique, si le concept d'œuvre ouverte renvoie à la notion d'ouverture et d'infinitude de l'œuvre artistique, au sens général, et du texte littéraire, au sens restreint, qui permet une plus grande remise en question de l'œuvre elle-même, la réflexion sur la position du lecteur et les théories de la réception ont fini par s'y rattacher inéluctablement. Ainsi, si les théories esthétiques traitent d'idées telles que la complétude et l'ouverture par rapport à une œuvre d'art, ces notions sont liées à la réponse à l'œuvre d'art dans une certaine condition. Pour cette raison, nous avons tendance à la considérer comme le point d'achèvement du travail du créateur dans son effort de communication avec le public, mais l'œuvre d'art ouverte ne reproduit plus une structure objective et, disons, statique, mais une structure de relation fructueuse, qui dépend à la fois de son système de relations, qui se déroule à différents niveaux, et de la réponse structurée du destinataire. Le destinataire est encouragé à interagir et à répondre aux stimuli, qui dépendent de sa capacité unique à recevoir l'œuvre de manière sensible.

Initialement, en définissant l'œuvre comme ouverte, Eco l'entend comme quelque chose de fondamentalement ambigu et capable d'une pluralité de significations coexistant au sein d'un même signifiant ; par la suite, l'écrivain et sémiologue affine sa définition et traite l'œuvre comme un objet doté de propriétés structurelles définies qui non seulement permettent, mais coordonnent des interprétations alternatives et des perspectives changeantes, c'est pourquoi elle est considérée comme la création d'un auteur/artiste qui veut susciter chez son destinataire (ou spectateur) un ensemble d'effets qui l'amèneront à comprendre ses intentions initiales ; cependant, la réaction à ce réseau de stimuli et la compréhension de leurs relations provoquent chez le spectateur (destinataire/lecteur) une vague de sentiments, de goûts, de tendances, de préjugés, etc., découlant de sa situation existentielle concrète, de sorte que la compréhension de la forme originale est réalisée à partir d'une perspective individuelle. C'est pourquoi Eco affirme que les processus de lecture et

d'interprétation ne peuvent présupposer une analyse prédéfinie et structurée du texte, car ils impliquent une liberté sensible de la part du spectateur, notamment parce que l'œuvre « exige » une réponse libre et inventive de la part de son interprète, qui finit par la réinventer dans un acte de complicité évidente avec l'auteur. Selon cette notion, l'origine du terme « œuvre ouverte » provient du besoin de plus en plus évident de comprendre et de mettre en valeur la capacité créative et interprétative qui conduit, chaque fois que nécessaire, à une restructuration de la pensée.

Le concept d'ouverture proposé par Umberto Eco est plus large, plus varié et différent de celui proposé, par exemple, par Pierre Boulez (1996, p. 199-218) qui, dans un dialogue avec Décio Pignatari, a exprimé son désintérêt pour l'œuvre parfaite et classique, se déclarant en faveur d'une œuvre ouverte sous la fascination d'un baroque moderne, capable d'interpréter les besoins expressifs de l'art contemporain. Eco défend en fait un « modèle théorique » qui ne reproduit pas une structure objective présumée de certaines œuvres, mais représente la structure d'une relation fructueuse, indépendamment de l'existence pratique et factuelle d'œuvres qualifiées d'« ouvertes ». Il ne nous offre pas un « modèle » d'un groupe particulier d'œuvres, mais d'un ensemble de relations fructueuses entre celles-ci et leurs destinataires. Il s'agit donc d'une tentative d'établir un nouvel ordre de valeurs qui puise ses propres éléments de jugement et ses propres paramètres dans l'analyse du contexte dans lequel l'œuvre d'art s'insère, en se déplaçant dans ses investigations avant et après l'œuvre, afin d'identifier ce qui compte vraiment : non pas la définition de l'œuvre, mais le monde de relations dont elle émerge ; non pas l'« œuvre-résultat », mais le processus qui préside à sa formation ; non pas l'« œuvre-événement », mais les caractéristiques du champ de probabilités qui la constitue.

Selon Eco, il s'agit d'aspects fondamentaux du discours ouvert, typique de l'art, et de l'art d'avant-garde en particulier, l'autre étant l'ambiguïté, puisque l'ouverture élimine l'univocité. Au fond, ces deux choses sont étroitement liées ; dès lors que l'on

se concentre sur l'analyse et l'étude des structures et que l'on admet qu'elles sont régies par les lois de la probabilité, l'ambiguïté n'est qu'un corollaire qui découle de ce postulat de base. L'œuvre-événement est donc la manifestation ambiguë d'un art dont les limites sont fixées par des lois mathématiques, celles qui régissent la théorie des probabilités (Cutolo, 2008, p. 10).

Si, comme nous l'avons déjà dit, d'une part les théories esthétiques valorisent depuis longtemps les idées de complétude/totalité et d'ouverture associées à l'œuvre d'art, notions qui déterminent la réponse de l'œuvre à un contexte spécifique, même si Eco lui-même affirme que « si l'art reflète la réalité, il la reflète avec une grande anticipation » (2008, p. 18). Dans le cas de l'œuvre d'art, en revanche, nous sommes amenés à considérer le point d'arrivée de l'œuvre de l'auteur/créateur par rapport à ses efforts de communication avec le public, puisque le récepteur est contraint à une interaction en quelque sorte stimulus-réponse qui dépend de sa capacité unique à recevoir l'œuvre de manière sensible.

Pour ce faire, l'auteur ne se contente pas de composer l'œuvre d'art, il la complète avec le désir de la voir réalisée par le public et, ce faisant, en plus de fournir ses propres références en tant qu'indice de culture, il permet et valide esthétiquement une multiplicité de perspectives lorsqu'il la présente au public, ce qui indique clairement que l'« œuvre est à la fois l'ébauche de ce qu'elle devait être et de ce qu'elle est réellement, même si les deux valeurs ne coïncident pas » (Eco, 2008, p. 25). On peut donc dire que l'œuvre d'art est une « forme », c'est-à-dire « un ensemble organique né de la fusion de différents niveaux d'expérience antérieure (idées, émotions, prédispositions à opérer, matériaux, modules d'organisation, thèmes, arguments, stylistique préfixée et actes d'invention) » (Eco, 2008, p. 28). Chaque réalisation de l'œuvre d'art est le résultat de son interprétation et de sa performance, car elle prend une nouvelle perspective d'elle-même en se rapportant à différents niveaux au destinataire et à sa réponse structurée. De cette manière, elle maintient un état

constant de flux, permettant une multiplicité de significations qui changent en fonction du temps et du lieu et peut-être de la situation/du contexte dans lequel elle est impliquée, ce qui la rend inéluctablement inachevée et ouverte.

Ainsi, même si l'on peut déduire que l'auteur achève son œuvre en la livrant au public, la déduction est erronée, car l'ambiguïté est l'une de ses finalités, disons, explicites, puisqu'elle est établie comme « une valeur à réaliser de préférence à d'autres » (Eco, 2008, p. 22), caractérisant cette œuvre comme une méthode liée à la subjectivité interprétative de l'œuvre d'art. L'œuvre ouverte se réfère à une procédure de création d'une œuvre d'art, plutôt qu'à sa conclusion, de sorte que l'intention de l'auteur établit et détermine le processus et le déroulement de la production artistique. Eco a ouvertement besoin de cette inspiration artistique de l'œuvre ouverte et la considère comme une différence indispensable entre l'art moderne et l'art traditionnel. La multiplicité des significations et la participation du public à la composition d'une œuvre d'art sont réciproques, tandis que les interprétations marquent la participation du public, l'artiste transfère son sens artistique d'une communication spécifique à l'interprétation des significations du public. Ce transfert insiste également sur une autre manière de faire une œuvre d'art, différente de la pratique esthétique traditionnelle qui vise à créer un sens unique. Ainsi, l'œuvre ouverte est méthodique et s'intéresse au processus de création d'une œuvre d'art plutôt qu'à sa signification esthétique. Le sens est au cœur de l'œuvre ouverte. Le sens n'est pas un message ou un contenu, mais une éminence indispensable que toutes les œuvres partagent et qui leur confère des émotions esthétiques. Eco établit deux types d'ouverture : l'ouverture contemplative et l'ouverture structurelle. L'ouverture contemplative est la communication psychique entre le public et l'œuvre d'art, sans grande importance pour les changements structurels. L'ouverture structurelle implique les exploits physiques du public et la modification

structurelle de l'œuvre d'art à travers les réponses et les opinions du public.

C'est peut-être dans le Symbolisme, dans la seconde moitié du XIXe siècle, avec Verlaine, que cette notion s'est concrétisée pour la première fois. Contrairement au Moyen Âge, marqué par un hermétisme important et reflétant une cosmologie largement hiérarchisée et profondément rigide, la notion d'œuvre ouverte est venue défendre, comme nous l'avons déjà vu, l'idée d'une production littéraire qui n'était pas totalement définie comme une structure, mais comme quelque chose de pluriel et de permissif à diverses interprétations et reformulations.

On suppose donc une nouvelle dialectique entre l'œuvre et l'interprète, un

art contemporain qui se trouve au milieu du Désordre ; qui n'est pas un désordre aveugle et incurable, la défaite de toute possibilité d'ordonnement, mais un désordre fécond, dont la culture moderne nous a montré la positivité : la rupture d'un Ordre traditionnel, que l'homme croyait immuable et identifié à la structure objective du monde. (Eco, 2008, p. 23).

Si pendant le Réalisme, à la fin du XIXe siècle, l'auteur était le pont entre la réalité et le lecteur, c'est à l'époque baroque que nous avons assisté à une nouvelle prise de conscience scientifique et à la fin du géocentrisme, ce qui a conduit à un intérêt pour la nouveauté et pour tout ce qui n'est pas soumis à l'imposition de barrières limitatives. C'est en ce sens que l'ouverture peut être définie comme la condition de toute fruition esthétique, configurant de multiples possibilités d'interprétation et de discontinuité, raison pour laquelle Eco affirme que

L'ouverture et le dynamisme baroques marquent précisément l'avènement d'une nouvelle conscience scientifique : le remplacement du tactile par le visuel, c'est-à-dire la prévalence de l'aspect subjectif, le déplacement de l'attention de l'être vers l'apparence des objets architecturaux et picturaux (Eco, 2008, p. 55).

Toujours à propos des symbolistes, Eco considère que l'ouverture qu'ils ont proposée reflète « un nouveau travail de la culture qui a découvert des horizons inattendus » (2008, p. 55), rappelant les projets de Mallarmé sur la décomposition pluridimensionnelle du livre, un mélange d'ouverture qui met l'œuvre en mouvement, dont la poétique rayonne l'idée que chaque jouissance est présentée d'une manière singulière, c'est-à-dire différente en elle-même et avec des ouvertures vers « les résonances vagues ou définies de certaines tendances de la science contemporaine » (2008, p. 56).

En ce sens, l'art moderne présente l'œuvre comme un élément indéfini et plurivoque, qui se configure et s'élargit progressivement, en tenant compte de la notion d'hypertexte, de texte dans le texte, qui est aujourd'hui monnaie courante et qui ouvre tout un éventail de possibilités de lecture, par opposition aux notions d'ordre et de rigidité, de lectures « fermées » d'un texte. Ce discours d'ouverture, comme nous l'avons déjà mentionné, est typique de l'art d'avant-garde, dont l'interactivité est l'un des éléments de base. Ainsi, comme on le voit dans les spectacles musicaux ou théâtraux, le public est souvent invité à intervenir dans le processus de création de l'œuvre, en révélant ses multiples possibilités.

En fait, le lecteur est confronté à un ensemble de relations inépuisables, auxquelles il ajoute sa propre contribution. Comme Mallarmé ou W. Y. Tindall, dont les œuvres sont imprégnées d'une variété de suggestions, délibérément ouvertes à la réaction et à l'interprétation du lecteur, cherchant à stimuler son univers. Dans *Finnegans Wake* de Joyce, par exemple, une seule phrase évoque une vaste gamme de significations et d'ambiguïtés qu'il appartient au lecteur de déchiffrer, de sorte que, compte tenu de la notion d'œuvre ouverte, il s'agit d'une possibilité continue d'ouverture et d'une réserve inépuisable de sens pour le lecteur et, surtout, pour le critique, ce qui n'est pas le cas de l'œuvre ouverte, surtout pour le critique, raison pour laquelle le concept se réfère et se juxtapose toujours à la personne du récepteur (le

spectateur), qui l'interprète et le comprend en fonction de ses apports émotionnels et imaginatifs, qui constituent son univers personnel, déterminant - pourquoi pas ? - son horizon d'attente, dans une brève référence à Jauss.

Dans cette perspective, l'œuvre ouverte est méthodique, prévalant sur l'implication dans le processus de « fabrication » d'une œuvre d'art au détriment de la création intentionnelle d'un sens esthétique. En effet, le sens est au centre de l'œuvre ouverte ; le sens, dans ce cas, n'est pas un message ou un contenu, mais une éminence essentielle que toutes les œuvres partagent et qui leur confère des émotions esthétiques. C'est pour cette raison, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'Eco distingue deux types d'ouverture : l'ouverture contemplative et l'ouverture structurelle.

En ce qui concerne *Finnegans Wake* de James Joyce, il affirme qu'il s'agit d'un exemple d'ouverture contemplative, tandis que le *Livre* de Mallarmé peut être défini comme un exemple d'ouverture structurelle, car le public est mis au défi de créer une séquence pour les pages vides de Mallarmé, tandis que Joyce dépeint les conditions existentielles de son contexte contemporain dans *Finnegans Wake*. En ce qui concerne l'œuvre de Joyce, Eco loue sa « maîtrise technique pour nous présenter les éléments de son histoire dans un ordre tel qu'ils nous permettent de trouver nos propres chemins » (2008, p. 48), mais il dit douter qu'« une mémoire humaine puisse satisfaire toutes les exigences d'Ulysse à la première lecture » (2008, p. 48) ; sur *Finnegans Wake*, cependant, il soutient que nous nous trouvons « en présence d'un cosmos einsteinien, courbé sur lui-même - le mot initial rencontre le mot final - et donc terminé, mais pour cette raison même illimité » (2008, p. 48). L'œuvre est à la fois limitée et ouverte. Chaque épisode du livre ouvre des chaînes de connexions possibles avec tous les autres mots du texte, ce qui en fait un cosmos d'une grande richesse. Cependant, Joyce veut que le livre englobe la totalité du temps et de l'espace, c'est pourquoi Eco affirme que

l'instrument principal de toute cette ambiguïté généralisée est le jeu de mots, dans lequel deux, trois ou même dix racines étymologiques différentes sont combinées de telle sorte qu'un seul mot peut créer un nœud de significations différentes, chacune d'entre elles coïncidant à son tour et s'articulant avec d'autres allusions locales, elles-mêmes "ouvertes" à de nouvelles configurations et à de nouvelles probabilités d'interprétation. (Eco, 2008, p. 49).

Le lecteur/joueur de *Finnegans Wake* n'est pas déterminé à se placer volontairement entre des relations illimitées, puisqu'il a la possibilité d'enregistrer sa perspective et d'essayer d'utiliser diverses facettes pour multiplier les significations. Le *Livre* de Mallarmé, en revanche, est une œuvre colossale et totale qui, pour le poète, constitue non seulement le but ultime de ses actions, mais le but même du monde (le monde existe pour aboutir à un livre). A propos de *Livre*, Eco souligne qu'il a été conçu comme un dispositif mobile, et pas seulement dans le sens mobile et ouvert d'une composition, comme « *Coup de dès*, où la grammaire, la syntaxe et la disposition typographique du texte introduisent une pluralité polymorphe d'éléments dans un rapport indéterminé » (2008, p. 52). L'exploit de Mallarmé était utopique et conçu dans les aspirations les plus troublantes et déconcertantes, de sorte que l'ingéniosité laisse l'œuvre inachevée. L'œuvre est peut-être devenue l'incarnation incertaine, mystique et obscure d'une sensibilité décadente qui a atteint la créativité.

C'est précisément à ce stade que la similitude entre *Livre* et *Finnegans Wake* devient importante, car tout comme le destinataire de *Livre* aurait séquencé ses pages de différentes manières, le destinataire de *Finnegans Wake* aurait déchiffré différents contours de sens dans la langue de Joyce.

Dans *Livre*, le tissu de la forme est ouvert, mais dans le cas de *Finnegans Wake*, l'ouverture réside dans le contenu sémantique. Dans les deux cas, cependant, le récepteur est positionné de manière significative au même endroit, mais il existe une certaine liberté de mobilité parmi la multiplicité des différentes interprétations.

Toutefois, cela deviendra plus clair si nous comparons *Finnegans Wake* à la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Dante voulait expliquer la nature de la Sainte Trinité, en d'autres termes, permettre à sa poésie d'éclairer le lecteur sur l'un des mystères les plus complexes et les plus irrésolus de la doctrine chrétienne. L'idée de la Trinité, comme nous le savons, est expliquée sans équivoque par la théologie catholique, ignorant toute autre interprétation. Dante accepte cette interprétation, mais présente le concept d'une manière absolument originale,

en liant les idées exprimées à un matériel phonique et rythmique, à tel point que ce matériel manifeste non seulement le concept en question, mais le sentiment de contemplation joyeuse qui accompagne sa compréhension (à tel point qu'en lui, les valeurs référentielles et les valeurs émotives se fondent en une forme physique désormais inséparable). (Eco, 2008, p. 90).

Eco soutient que, malgré toute sa ruse, le poème de Dante est fermé dans son aspect référentiel. Cependant, les œuvres de Joyce sont ambiguës et doivent être comprises. La trinité de Dante reflète la vision florentine du monde, tandis que Joyce symbolise l'ambiguïté et la polyvalence qui permettent des interprétations multiples reflétant l'histoire.

Il est vrai que les deux auteurs attribuent des concepts et des significations aux propriétés linguistiques afin de présenter une œuvre organique, mais ils offrent au lecteur la fin de l'œuvre, et c'est au destinataire de la réécrire, ce qui explique pourquoi Eco affirme que l'auteur « ne sait pas exactement comment l'œuvre sera menée à bien, mais il sait que l'œuvre menée à bien sera toujours et malgré tout son œuvre, et non une autre » (2008, p. 62). C'est aussi un fait que les deux textes sont ouverts, permettant des lectures répétées avec un nouveau plaisir esthétique. Le texte de Dante proclame un message univoque, et le texte de Joyce offre un message multivoque qui permet des interprétations ouvertes. Eco ne fait pas de distinction entre l'ouverture sémantique et l'ouverture matérielle, mais les deux formes d'ouverture ont une influence différente sur l'expérience du spectateur d'une œuvre

d'art. L'auteur considère que le récepteur se positionne de manière statique, tout en négociant avec diverses significations de l'œuvre d'art, bien que le récepteur fasse l'expérience de variations de l'ouverture sémantique et matérielle. L'artefact matériel de l'œuvre d'art est la frontière qui unit ses différentes significations et l'intention de l'auteur/artiste. La configuration de la frontière dans la construction des significations de l'œuvre d'art permet à l'artiste d'examiner l'ouverture matérielle et son association avec les significations proposées.

De ce fait, en supposant que le récepteur et l'auteur participent sur la même page à la réception du sens, le processus devient interactif. La participation physique du récepteur façonne la perception dont les significations sont évoquées de manière à élargir l'interprétation et, par conséquent, la réception, puisque l'œuvre est en progrès permanent et se manifeste ouvertement et consciente du mouvement, ce qui est validé par une esthétique particulièrement vivante à notre époque, raison pour laquelle Eco affirme que « ces poétiques font l'expérience de l'ouverture comme possibilité fondamentale du spectateur et de l'artiste contemporains » (2008, p. 65). Le théoricien de l'esthétique, quant à lui, « doit reconnaître dans ces expériences une confirmation de ses intuitions, la performance extrême d'une expérience de fruition qui peut être réalisée à différents niveaux d'intensité » (2008, p. 65).

Il convient de noter que le travail ouvert contemplatif est différent du travail fermé traditionnel. Les deux provoquent des changements physiques dans l'œuvre d'art qui sont invisibles pour le destinataire. Cependant, elles obligent l'artiste à changer selon que l'œuvre est ouverte ou fermée. Dans le domaine des stimuli esthétiques, les significations multiples exigent une ambiguïté intentionnelle à travers l'œuvre d'art, liée à des habitudes enracinées dans la sensibilité du destinataire. La communication nécessite un ensemble de symboles pour articuler des idées et, ce faisant, en déchiffrer d'autres. Ainsi, il est « impossible d'isoler les références », car « le récepteur doit saisir

la réplique complexe que lui impose l'expression » (Eco, 2008, p. 85), ce qui rend le sens multiforme et non univoque. Cela permet au récepteur de s'immerger dans un examen de significations inconnues qui conduisent à une implication psychologique avec l'œuvre d'art. Eco distingue deux types de messages dans l'œuvre ouverte : le message univoque et le message plurivoque.

Ces deux types de messages sont décryptés avec les valeurs esthétiques qui leur sont associées. Les deux formes de message sont ouvertes et stimulent un plaisir nouveau et plus riche. Si l'artiste décide d'un seul sens, il se concentre sur le sens unique de la communication, mais la manière dont il le transmet au récepteur passe par plusieurs canaux, la communication est plurivoque et s'intègre dans l'ouverture de l'œuvre, constituant l'un des piliers de toutes les formes d'art. Et, comme l'affirme Eco, la plurivocité est l'une des caractéristiques de la poétique contemporaine, car

en proposant des structures artistiques qui exigent un engagement autonome spécial de la part du spectateur, souvent une reconstruction toujours changeante du matériel proposé, elles reflètent une tendance générale de notre culture vers ces processus dans lesquels, au lieu d'une séquence univoque et nécessaire d'événements, un champ de probabilités est établi, une "ambiguïté" de situation, capable de stimuler des choix opérationnels ou interprétatifs toujours différents. (Eco, 2008, p. 93)

Ainsi, dans une œuvre ouverte, l'artiste joue avec le récepteur, camouflant l'ambiguïté sous des formes simples afin que le récepteur se rende compte du sens caché. Même si le sens est évident, le destinataire cherche un sens plus profond et meilleur à chaque tentative, ce qui confirme la thèse selon laquelle l'œuvre ouverte avec un message plurivoque révèle des ambiguïtés, car l'auteur/artiste évalue le positionnement des symboles pour les séparer des utilisations prévisibles. Le destinataire d'un message plurivoque doit réfléchir aux différentes significations par le biais de l'admiration, car l'ambiguïté en tant que méthode éveille l'admiration dans le

psychisme du destinataire, en déclenchant différentes possibilités d'interprétations d'intensité variable. Dans un message univoque et plurivoque, les couches de sens dépendent du hasard conditionnel et de la capacité du destinataire. Pour réfléchir à cette question, Eco s'appuie sur les idées de N. Wiener (2008, p. 102), un chercheur qui travaille sur le concept d'information et sa relation avec l'ambiguïté, et aussi parce qu'il considère l'ordre comme un pilier fondamental dans la composition de l'information, raison pour laquelle la substance informationnelle mesure une situation d'équivalence, étant donné que l'entropie⁸ est « également identifiée à un état de désordre, dans le sens où l'ordre est un système de probabilités qui est introduit dans le système pour lui fournir un progrès » (2008, p.102).

Cela signifie que l'information contenue dans un message dépend de sa capacité à échapper, même temporairement, à l'équivalence et à l'uniformité. Il s'agit du désordre élémentaire auquel tous les événements naturels semblent destinés et sont disposés selon un certain ordre.

Contrairement au modèle proposé par Wiener, l'idée d'information d'Eco est contraire à la prévisibilité et proportionnelle à l'ambiguïté, car elle contrecarre la prédiction du sens. Pour Eco, la redondance est une méthode pour augmenter la fiabilité de l'information et la prédiction est combinée à la redondance comme une méthode pour diminuer le discernement de l'information. L'utilisation de mots courants est redondante parce qu'elle est commune, banale et peu attrayante. Lorsque l'information est diffusée, elle n'est pas un médiateur de sens. Alors que Wiener configure le sens en le séparant de manière autonome de l'association externe avec le récepteur, Eco lie l'existence du sens à la forme de compréhension de la part du récepteur. La prédiction et l'attention sont liées, en fonction du

⁸ Selon Eco, « l'information mesure (...) une situation d'équiprobabilité, de distribution statistique uniforme qui existe à la source ; et cette valeur statistique est ce que les théoriciens de l'information, l'empruntant à la thermodynamique, appellent l'entropie » (2008, p. 102).

discernement du récepteur. Si l'information est redondante, le récepteur anticipe le message et le considère comme sans importance. La redondance diminue l'information en fonction de la manière dont elle est utilisée, grâce à un certain degré d'ouverture dans l'œuvre d'art. Les limites de l'entropie dans le désordre sont le pendant informationnel du bruit blanc. Le public ne déchiffre pas le sens de manière arbitraire, mais le différencie par opposition à une information complètement inondée.

Les idées répétitives prennent en compte l'importance du récepteur/public, en le convainquant de comprendre le sens d'une certaine manière. La répétition devient ainsi un guide, conduisant le récepteur/public du désordre à l'interprétation, sans ignorer les qualités poétiques. L'implication critique permet à Eco d'arriver à sa propre définition de l'information lorsque :

i) dans le désordre originel, j'ai découpé et constitué un ordre comme système de possibilités, c'est-à-dire un code ; ii) dans le système, sans revenir en arrière (avant lui), j'introduis - par l'élaboration d'un message ambigu par rapport aux règles du code - des éléments de désordre qui, dans une tension dialectique, s'opposent à l'ordre sous-jacent (le message met le code en crise). (Eco, 2008, p. 121)

L'information est d'abord déchiffrée par le lecteur à l'aide d'un système de probabilité. Le désordre originel empêche l'information d'être déchargée par la redondance. Lorsque l'information est perçue par le lecteur, le sens est façonné par l'association des informations. Si l'association des informations permettait un déchiffrement peu clair, cela conduirait à des interprétations différentes et générerait des significations multiples. Si l'association d'informations est restreinte, le récepteur représentera moins de significations de l'information. Pour que le récepteur atteigne un champ de significations, l'information dans une nouvelle configuration doit être déchiffrable dans un code affiné. L'incertitude induite par la nouvelle configuration permettra au récepteur d'accéder à différentes couches de signification dans une œuvre d'art, de sorte

que l'œuvre ouverte est fabriquée par la tension dialectique entre l'ordre et l'incertitude. L'artiste doit gérer cette tension vers un nouveau type d'organisation « qui est désordre par rapport à l'organisation précédente, mais qui est ordre par rapport aux paramètres adoptés dans le discours » (Eco, 2008, p. 123).

Ainsi, le point commun entre la multiplicité des significations et la participation du public à la création d'une œuvre d'art est le choix de l'artiste de laisser la configuration des éléments ouverte, permettant non pas un ordre unilinéaire et définitif, mais une possibilité d'ordres multiples, de sorte que le sens émerge quelque chose d'infini au sein d'un ensemble fermé, permettant des formes autonomes qui s'ajoutent aux formes existantes, qui à leur tour se rapportent de différentes manières au « réel », sans en être directement liées. Les significations sont créées par l'artiste et l'œuvre d'art exprime la signification. Les significations existent finalement dans l'interprétation du récepteur, c'est pourquoi l'œuvre résulte d'un effort de collaboration où l'artiste encourage le public/récepteur à participer à la création d'une œuvre d'art, en la laissant ouverte. L'artiste fixe de multiples niveaux de signification dans l'œuvre d'art, permettant au public/récepteur d'avoir ses perspectives subjectives, la rendant ainsi contingente, et l'acte d'interprétation est celui où le récepteur participe activement à la délibération sur les différentes façons dont l'artiste configure l'œuvre d'art.

En bref, Eco lie l'existence du sens à la forme de compréhension du récepteur, de sorte que la prédiction du résultat de la compréhension artistique dépend du discernement du récepteur. Si l'information est redondante, le récepteur anticipe le message et le considère comme sans importance, dans un processus où la redondance diminue l'information en fonction de son utilisation à travers un certain degré d'ouverture de l'œuvre d'art. Le récepteur ne déchiffre pas arbitrairement le sens, mais le différencie par opposition et par l'information à laquelle il est pleinement exposé. Les idées répétitives prennent en compte le sens du récepteur, mais le convainquent de comprendre le sens

d'une certaine manière, de sorte que le récepteur/lecteur n'échappe jamais au contrôle de l'auteur/artiste, bref, un processus dans lequel l'ouverture ne signifie pas l'indétermination absolue de la communication ni même les possibilités infinies de la forme.

De plus, la répétition devient alors un guide pour conduire le récepteur du désordre à l'interprétation, sans ignorer les qualités poétiques. La question permet à Eco de considérer que « l'information n'est pas tant ce qui est dit que ce qui peut être dit », autrement dit que « l'information est la mesure du choix dans la sélection d'un message » (2008, p. 101). L'information est d'abord déchiffrée par le récepteur à travers un système de probabilités ; lorsqu'elle est perçue, le sens est façonné par l'association d'informations. Si l'association d'informations ne permet pas de décoder clairement le message, cela peut conduire à des interprétations différentes, générant des significations multiples. Si l'association d'informations est restreinte, le récepteur interprétera encore moins le sens de l'information. Cependant, l'incertitude induite par la nouvelle configuration permettra au récepteur de découvrir différentes couches de sens dans une œuvre d'art, de sorte que l'on peut attribuer à l'œuvre ouverte une tension dialectique entre l'ordre et l'incertitude, une tension qui doit être gérée par l'auteur/artiste. La similitude entre la multiplicité des significations et la participation du destinataire à la création d'une œuvre d'art est le choix de l'auteur/artiste qui, en laissant la configuration des éléments ouverte, permet non pas un ordre unilinéaire et définitif, mais la possibilité d'ordres multiples. Les différentes interprétations et lectures sont initiées par l'auteur/artiste et l'œuvre d'art exprime des significations qui finissent par exister dans l'interprétation du récepteur, dans un processus considéré comme une œuvre ouverte de nature collaborative, puisque l'auteur/artiste établit différents niveaux de signification dans l'œuvre d'art, permettant au récepteur d'avoir ses perspectives subjectives, ce qui rend l'œuvre contingente et plurielle. On peut finalement dire que l'artiste dispose dans l'œuvre

d'art ouverte d'un canal ouvert à toutes les expériences et à la créativité qui, bien que « contenant quelque chose d'équivoque, produit des compléments au monde [et] des formes autonomes qui s'ajoutent aux formes existantes » (Eco, 2008, p. 55).

Références

BARTHES, R. **Le bruissement de la langue**. Essais critiques IV. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, R. **S/Z**. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

BOULEZ, P., Rencontre avec Pierre Boulez. Traduction et notes de José Eduardo Martins. **Revista Música**, p. 199-218, mai-nov. 1996.

CAMPOS, H. A obra de arte aberta. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03 de julho de 1955. Texte disponible sur : <https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/7552173/mod_resource/content/0/1953%2C%20HC%2C%20A%20obra%20de%20arte%20aberta.pdf>. Consulté le 03 juillet 2024.

CUTOLO, G. A abertura da obra aberta. In: ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Traduction de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, U. **Lector in fabula**. Milano: Bompiani, 1979.

ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Traduction de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NITRINI, S. O comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural. **Ponto e vírgula**, Revista de Ciências Sociais, jan.-jun. 2013, p. 38-48.

OITICICA, H. A obra aberta. **Cadernos Brasileiros**. Rio de Janeiro, p. 69-70 maio-jun. 1969. Disponible sur : <<https://icaa>.

mfah.org/s/en/item/1110619#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Consulté le 11 juillet 2024.

SAID, E. W. Traveling Theory. In: SAID, E. **The World, the Text, and the Critic**. Cambridge MA: Harvard University Press, 1983.

NARRATIVAS TEÓRICAS, TEORIAS (NEM TÃO) FICCIONAIS

Luís Gustavo de Paiva Faria

Triangulações teóricas

Desde o início do mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Viçosa, em 2019, tenho dedicado horas e horas de pesquisa mais ou menos sistemática às noções de “literatura”, “teoria”, “obra”, “texto” e termos daí decorrentes. A perseguição persiste: não sei se um dia terminará. Cada vez mais, o entendimento de que tais termos não podem ser tratados isoladamente (embora possam ser analiticamente enfocados) coloca-me à espreita de um problema ainda maior: a indissociabilidade e a interdependência entre os conceitos, os quais, não raramente, são tacitamente tomados como sinônimos. A literatura? Um conjunto de obras literárias que, por sua vez, são constituídas por textos. “A distinção é de escala, não de substância”, poderiam argumentar. Em um sentido espacial, talvez. E em um sentido teórico? O que faz da literatura, literatura? Há uma linha que demarca o território do literário? Uma substância invariável, uma arbitrariedade cultural?

Na introdução à *Formação da Literatura Brasileira*, redigida entre 1945 e 1951 e publicada em 1959, Antonio Candido (2000) explica os pressupostos que assume para elaborar sua historiografia literária. No quadro teórico do autor, destaca-se a centralidade da tríade conceitual “autor, obra e público”, cuja articulação “(...) dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico” (Candido, 2000, p. 23). Em *Literatura e Sociedade*, Candido (2006) aprofunda teoricamente essa abordagem e suas implicações, investigando as múltiplas relações e influências que

os três elementos exercem entre si na constituição de um sistema literário no tempo (isto é, na história de uma sociedade). Em suas palavras:

a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido 2006, p. 84).

Na mesma época, especificamente em 1953, M. H. Abrams publica o clássico *The mirror and the lamp*, obra em que se dedica a comparar diferentes abordagens teóricas da crítica romântica. Para tal, o autor constrói um esquema conceitual semelhante àquele elaborado por Candido, adicionando um quarto elemento, “universo”, à tríade “autor, obra e público”:

considerando uma obra de arte em sua totalidade, quatro elementos são diferenciados e salientados por um ou outro sinônimo em quase todas as teorias que pretendem ser abrangentes. Primeiro, trata-se da obra, o produto artístico em si mesmo. E já que esse é um produto humano, um artefato, o segundo elemento comum é o artífice, o artista. Em terceiro lugar, a obra costuma ter um assunto que, direta ou indiretamente, deriva de coisas existentes – é sobre, ou significa, ou reflete algo que seja, ou que tenha alguma relação com um conjunto objetivo de situações. Esse terceiro elemento, consista ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis, é frequentemente denotado pela palavra que vale para todas as obras – “natureza”; mas, em vez de utilizá-la, recorramos ao termo mais neutro e abrangente: universo. Como último elemento, temos o público, ou seja, ouvintes, espectadores ou leitores aos quais a obra se dirige, ou a cuja atenção, de qualquer forma, ela se torna acessível. (Abrams, 2011, p. 22)

Algumas décadas depois, em 1998, o esquema de Abrams será retomado por Antoine Compagnon no também clássico *Le Démon de la théorie*, incorporando suas categorias não apenas como perspectiva metateórica para avaliação de teorias da crítica

literária, mas como parte constitutiva da estrutura textual da obra, intitulado os quatro primeiros capítulos a partir das categorias do esquema, respectivamente: “A literatura”, “O autor”, “O mundo” e “O leitor” (Compagnon, 1999). Em determinado momento da obra, o autor cita nominalmente a inspiração:

o crítico do romantismo M. H. Abrams descrevia a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. A abordagem objetiva, ou formal, da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores (Compagnon, 1999, p. 139).

Os esquemas de Candido, Abrams e Compagnon demonstram como, nos Estudos Literários, uma diversidade de teorias e teóricos, entre eles os próprios autores dos esquemas, propuseram abordagens e/ou trabalhos que privilegiam determinados elementos de análise: ora tomam a obra a partir biografia do autor e/ou do contexto em que foi produzida; ora isolam a obra como objeto estético autônomo; ora matam o autor para parir o leitor, que passa a criar a obra. As combinações e as definições dadas para cada um dos termos do esquema conformam um conjunto de concepções ou, mais sistematicamente, um pensamento teórico que, se não determina, orienta análises, interpretações e avaliações. Enquanto categorias teóricas gerais, “autor, obra e público/leitor” constituem, atualmente, pressupostos tido como elementares nos Estudos Literários, seja como esquema conceitual metateórico, como fazem Abrams e Compagnon, seja como elementos de organização de um “sistema literário”, como concebido por Candido.

No mesmo caminho desses autores, mas a partir de uma abordagem disciplinar distinta, Roger Chartier (2000, p. 198) compreende que a instituição literária é caracterizada por três “categorias fundamentais que organizam a ordem do discurso literário moderno”: o autor, a obra e o leitor. Enquanto historiador

cultural da literatura, Chartier ressalta, por um lado, o potencial teórico destas categorias e, ao mesmo tempo, demarca sua historicidade no tempo e no espaço. As combinações e as definições do “esquema triangular” e suas categorias, portanto, não são apenas lógico-conceituais, mas também histórico-culturais. Nesse sentido, é necessário um esforço para afastar “a tentação de, implícita e indevidamente, considerar como universais categorias cuja formação ou uso são historicamente bastante variáveis” (Chartier, 2010, p. 17). Ponderar a historicidade dos próprios pressupostos que orientam nosso pensamento (e de autores que utilizamos em nossos trabalhos), desconfiar de verdades aparentemente “naturais” e de generalizações universais. Considerar, em suma, que a própria formulação teórica e os próprios conceitos com que estamos lidando respondem, no caso deste trabalho, a um enquadramento histórico emergente com a modernidade ocidental, sobretudo a partir do século XIX.

Para tanto, o trabalho de Araújo (2020) é fundamental para se pensar o problema dos modelos teóricos surgidos a partir do século XIX, cujo alcance marcou boa parte dos Estudos Literários no século XX e ainda ecoam (quicá fortemente) nas primeiras décadas do presente século. Ao fazer uma leitura detalhada da *Theory of Literature* (1949), de Wellek e Warren, Araújo identifica um “horizonte de pergunta”¹ que remonta ao fim do século XVIII e para o qual autores clássicos como Schlegel, Chateaubriand, Mme. de Staël, cerca de um século antes, e, no mesmo século, Antonio Candido, M. H. Abrams e Compagnon oferecem respostas possíveis. Para Araújo, esse horizonte histórico tem como marco a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, obra que teria inaugurado uma “modernidade crítica” no pensamento filosófico ocidental, assim definida pelo autor:

¹ “(...) desde quando e por que, afinal, poder-se-ia indagar, a demanda por racionalidade no estudo literário impõe-se como um imperativo, acarretando o problema de ‘como lidar intelectualmente com a arte literária?’” (Araújo, 2020, p. 28-29).

(...) conjuntura na qual o crítico estético-literário tem reservados a si, e como nunca antes, um domínio e uma jurisdição que lhe seriam próprios e exclusivos, ao mesmo tempo em que se vê privado do fundamento necessário à tomada de posse do referido domínio e ao exercício legítimo da referida jurisdição – fundamento esse que, portanto, deve ser doravante buscado, conquistado pelo crítico, e por ele estabelecido, finalmente, de maneira consensual (Araújo, 2020, p. 225).

O empenho teórico do trabalho de Araújo estará em demonstrar que não há apenas uma resposta paradigmática e epistemologicamente neutra ao desafio de investigação objetiva da arte (e da literatura) colocada pela crítica kantiana, mas, historicamente, múltiplas respostas possíveis, ainda que não compossíveis entre si, à demanda por racionalidade nos estudos literários.² Nessa perspectiva, as concepções e os conceitos de literatura não seriam únicos nem respondem apenas à sua formulação lógica, mas estariam imersos em um contexto histórico (cultural e intelectual) de longa duração que, se desconsiderado, pode dissimular, omitir ou naturalizar pressupostos teóricos e critérios e valores (estéticos ou cognitivos). Em que medida nossos trabalhos, leituras e definições não estão elas mesmas profundamente imersas neste contexto de longa duração? Estaríamos localizados em um momento de ruptura?

Neste capítulo, visando considerar, a um só tempo, a formulação de esquemas teórico-conceituais e a historicidade das ideias, esboço uma investigação de como diferentes autores articulam definições de “literatura” e de “obra”, tangenciando relações que podem aproximá-los ou distanciá-los. A primeira seção do texto esforça-se para construir uma “narrativa teórica” sobre o conceito de literatura com base em três autores: Jean-Paul

² “As três respostas aqui em questão [o método histórico-biográfico, a filologia hermenêutica e o formalismo organicista] deixam-se apreender, de fato, como três respostas possíveis ao mesmo ‘horizonte da pergunta’, tendo (...) sua possibilidade condicionada pelo advento do que se poderia chamar, no âmbito geral da modernidade tripartida kantiana, de modernidade crítica” (Araújo, 2020, p. 225).

Sartre (2006), K. Stierle (1979) e Luiz Costa Lima (2006), os quais constituem um sugestivo “fio narrativo” que justifica sua seleção bibliográfica (como discussão teórico-conceitual, mas também como imagem e narrativa teórica). Na segunda seção, por sua vez, a teoria é divisada pela própria literatura através de uma “teoria (nem tão) ficcional”, isto é, discuto o modo pelo qual Borges (1999a, 1999b, 1999c) concebe os conceitos de obra e livro.

Uma linha que dobra e se desdobra

Há múltiplas definições para literatura. Não foram poucos os filósofos, críticos e teóricos da literatura que, ao longo do século XX, se arriscaram a arquitetar complexos sistemas conceituais, cuja estrutura, em algum momento inesperado, parecia desabar após um leve sopro. Alguns, astutos, esquivaram-se da missão: dedicaram-se a “estudar a ‘literalidade’ e não a literatura” (Todorov, 2011, p. 218); outros, cansados, escreveram necrológios para a literatura (Eagleton, 2006). Trata-se de um impasse à base epistemológica (mas também institucional) dos estudos literários, que chega até nós, na terceira década do século XXI, sem expectativa de um consenso, nem mesmo provisório. Entre a infinidade possível de autores e abordagens, ofereço uma leitura de textos produzidos em 1948, 1975 e 2006, que correspondem, respectivamente, aos trabalhos de Sartre (2006), ao lidar com o binômio poesia-prosa; Stierle (2002), ao distinguir textos fictícios de textos pragmáticos; e Luiz Costa Lima (2006), ao distinguir textos literários de textos documentais.

Em um primeiro momento, é imprescindível reconhecer que concepção de literatura defendida por Sartre (2006) é inseparável de uma metafísica, de uma ética e de uma estética. Suas definições são fundadas em uma perspectiva filosófica que compartilha pressupostos com o existencialismo, corrente de pensamento da qual o filósofo foi um representante assumido. A famosa tese de que “a existência precede a essência” está subjacente em sua definição de literatura e, mais especificamente, na distinção que

propõe entre prosa e poesia. Em *Que é a Literatura* (2006), Sartre faz uma distinção metafísica entre as palavras e as coisas, entre sujeito e objeto. Essa distinção implica em uma separação entre arte e linguagem: “não é apenas a forma que diferencia [as artes], mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (Sartre, 2006, p. 10).

O autor vai mais longe ao aproximar a poesia da pintura, da música e da escultura para distanciá-la da prosa, associando, consequentemente, a poesia à arte e a prosa à linguagem³: “(...) o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. (...) a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem” (Sartre, 2006, p. 13). A poesia é arte: a “palavra-coisa”. A prosa, linguagem: a “palavra-discurso”. O filósofo situa a poesia além do mundo cotidiano da linguagem, um tipo de criação que expressa as coisas tal como elas se apresentam em si mesmas. A prosa, por sua vez, é circunscrita ao sujeito e, portanto, ao mundo cotidiano da linguagem, dos signos, do discurso. Escrever, para o prosador, é falar. Quem fala, nomeia. Quem nomeia, age. Escrever é ação. A prosa, para Sartre, é um apelo.

Segundo o esquema conceitual esboçado no preâmbulo deste texto, pode-se argumentar que Sartre mantém uma cisão no binômio poesia-literatura, estabelecendo uma distinção metafísica entre poesia e prosa. Se à poesia são atribuídas propriedades artísticas e estéticas que bastam em si mesmas e que a dotam de

³ É pertinente ter atenção à última nota ao fim do capítulo 1 de *Que é a Literatura*: “é claro que em toda poesia está presente uma certa forma de prosa, isto é, de êxito; e reciprocamente, a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende plenamente o que quer dizer; (...) os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites, e é por uma questão de clareza que escolhi os casos extremos da pura prosa e da poesia pura” (Sartre, 2006, p. 32).

uma “iluminação interna”, segundo a expressão utilizada por Costa Lima (2006), inversamente, o filósofo francês caracteriza a prosa como um meio de comunicação, justifica-a a partir de critérios filosóficos externos ao texto literário: trata-a como um meio para atingir um fim. Em outras palavras, o autor submete todo o espectro da prosa (ficcional e não-ficcional) a critérios externos, utilizando pressupostos éticos e metafísicos do existencialismo para justificá-la como linguagem, mas não como arte. Para Sartre (2006, p. 51), “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”.

Não será ocasional que Stierle (2002, p. 130) faça menções elogiosas a Sartre, ponderando, contudo, que suas “(...) análises penetrantes sobre os dois usos, fundamentalmente diferenciados, da linguagem, são prejudicadas porque o autor distingue a poesia da não-poesia, mas não a ficção da não-ficção”.⁴ Do mesmo modo, ao mesmo tempo em que reconhece os avanços da estética da recepção, tradição em que se formou, Stierle (2002, p. 120) argumenta que “a história das condições possibilitadoras da recepção literária ainda está além da compreensão e da penetração do próprio ato da recepção literária”. Se aquela tradição formulou uma importante estética de tipo material, para o autor caberia complementá-la com uma teoria formal dos textos ficcionais, questionando-se pela constituição interna e pela especificidade intrínseca aos textos ficcionais.

Comparativamente, é possível afirmar que Stierle estende a “linha” da literatura como arte para a prosa ficcional, antes limitada por Sartre apenas à poesia, justificando suas propriedades e constituição estéticas a partir de elementos internos aos textos. O pragmatismo atribuído à prosa pelo filósofo francês, tida como meio de comunicação e expressão compulsória de um engajamento ético, em Stierle é deslocado: a poesia e a

⁴ Santos (2005, p. 80) relata a importância da obra de Sartre para os autores da estética da recepção, explicando que o filósofo francês esboçara, já na década de 1940, questões em torno da recepção e da figura do leitor que serão retomados por autores como Hans-Robert Jauss na década de 1960.

prosa ficcional não são apenas reconhecidas como literatura, mas como linguagem artístico-literária. No trabalho de Stierle, a literatura não está na separação entre arte (poesia) e linguagem (prosa), mas no contraste entre textos ficcionais e textos pragmáticos, entre ficção e não-ficção.

Segundo o autor, “o esquema da própria ficcionalidade é inequivocamente determinável” (Stierle, 2002, p. 131): o que distingue a ficção enquanto tal está em seu caráter de *colocação*. Isso significa que a relação entre texto ficcional e realidade não está em uma reprodução da segunda no primeiro, mas de uma criação, de uma poética da ficção que pode estar relacionada com a realidade referencial em diferentes níveis. “Por seu caráter de colocação, os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um *desvio* do dado, *desvio* na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável” (Stierle, 2002, p. 132, grifo meu). Em outras palavras, o texto ficcional não cria uma ilusão referencial enquanto falsidade, mas uma camada conceitual que se autonomiza, torna-se uma realidade autônoma passível de considerações em si própria e em seus próprios termos.

É importante ressaltar que, para Stierle, o caráter de colocação da ficção é indissociável de um uso pseudo-referencial da linguagem. Segundo o autor, há três modos de utilização da linguagem: o uso referencial, o auto-referencial e o pseudo-referencial. Grosso modo, o uso referencial é dado privilegiadamente nos textos pragmáticos, direcionados para a externalidade das ações, como um anúncio de emprego; o uso auto-referencial, por sua vez, é caracterizado por uma rede de conceitos que controlam a utilização da linguagem e retroalimenta-se em um circuito fechado, como a lógica computacional; e, por fim, o uso pseudo-referencial, como articulação verbal da ficção, refere-se a um modo particular de uso auto-referencial da linguagem; nesta terceira modalidade “as condições de referência não serão simplesmente assumidas como

dados extratextuais, mas serão produzidas pelo próprio texto” (Stierle, 2002, p. 138).

Estes três modos de uso da linguagem se aproximam entre si pela relação da experiência com os conceitos articulados pela linguagem.⁵ Contudo, este mesmo fato os distingue. Podemos dizer que há um espectro de continuidade entre textos pragmáticos e textos ficcionais que se modificam pelo modo como a linguagem será utilizada nas relações entre experiência e conceitos. Em textos pragmáticos, os conceitos articulam a experiência e a ação. Em textos ficcionais, por outro lado, os conceitos voltam-se para si mesmos, tornam-se auto-referentes no interior de uma realidade ficcional, daí a peculiaridade da pseudo-referencialidade:

(...) no meio verbal e pseudo-referencial da ficção, tanto relações unívocas entre conceitos quanto relações tensas e contrárias aos estereótipos da experiência podem ser tematizadas, podendo, por fim, ser tematizadas experiências ainda não possuidoras de uma estabilização conceitual. A ficção apresenta conceitos, problematiza conceitos e representa condensações pré-conceituais da experiência (Stierle, 2002, p. 139).

A pseudo-referencialidade da linguagem associada à colocação ficcional produz a unidade formal e a autonomia conceitual dos textos ficcionais. Stierle (2002, p. 139) faz uma bela síntese destas complexas relações: “a realidade que se acha implicada na ficção responde assim, ao fim de tudo, a ficção que se torna implicada na realidade”. O texto interpreta a si mesmo, torna-se espaço ficcional: estamos diante da rara possibilidade de conhecer um universo que, se está necessariamente relacionado ao nosso em diferentes níveis, não é obrigado a ser o mesmo.

⁵ “Os conceitos não passam de instrumentos para a organização e para a comunicação da experiência. Fenomenologicamente falando, os conceitos são pontos de vista (*Himichten*) sob os quais a experiência aparece e se organiza em classes, que formalmente podem ser entendidas como feixes de condições para a classificação dos fenômenos singulares” (Stierle, 2002, p. 138-139).

Luiz Costa Lima (2006), como nós, quase foi seduzido pela mágica da ficcionalidade. Conforme relata, antes de iniciar a escrita de *História. Ficção. Literatura*, “não punha em dúvida que o estatuto do ficcional abrangia toda a gama dos gêneros poéticos e literários” (Costa Lima, 2006, p. 348). Contudo, ao analisar determinados gêneros textuais que eram assumidos como literários, mas não podiam ser ficcionais, Luiz Costa Lima (2006) percebeu que havia algo de errado em nossa linha demarcatória. Sartre se esqueceu da prosa ficcional, Stierle a reabilitou em um esforço teórico tão extenso que parece ter se esquecido dos gêneros literários não-ficcionais:

(...) o território da literatura não se confunde com o da ficcionalidade. Assim como a ficção não se limita à literatura, tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional. Como os gêneros poéticos são ficcionais, se confundíssemos literatura e ficção estaríamos dizendo que a poesia moderna apenas aumentara o seu acervo de modalidades expressivas. (Costa Lima, 2006, p. 340)

Nem a ficção se resume à literatura, nem a literatura à ficção. Em sua obra, Costa Lima tentará responder ao segundo problema: se nem toda literatura é ficção, há modos de distingui-la enquanto atividade própria e particular, ou seja, dotá-la de uma “iluminação interna”? Para tal, o autor encontra uma alternativa em uma característica particularmente interessante: a heterogeneidade constitutiva da literatura (Costa Lima, 2006, p. 347). Dessa característica, fundamentalmente interna aos textos, derivam duas modalidades de obras literárias não-ficcionais: aquelas que se tornam literárias e aquelas próprias a gêneros híbridos.

Sobre a primeira, a heterogeneidade possibilitaria à literatura mudar a inscrição originária de certa obra. “Fora da ficcionalidade, a literatura abrange aquelas obras que, perdida sua destinação original, recebem outro abrigo, (...) mantêm seu interesse, mudando de função” (Costa Lima, 2006, p. 349). Não se trata, contudo, apenas de deslocamento funcional. As obras que passam por esse processo destacam-se, segundo a bela expressão

de Costa Lima (2006, p. 350), pela espessura da linguagem: “(...) a composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente. Pela espessura da linguagem, a literatura então se tornará sua segunda morada”. Nesta modalidade, o autor se refere aos *Ensaíos*, de Montaigne, e à *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, e acredita que esse mesmo processo sucede, na literatura brasileira, com Euclides da Cunha (*Os Sertões*) e Gilberto Freyre (*Casa-grande e senzala*).

A segunda modalidade refere-se às formas híbridas, “aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária” (Costa Lima, 2006, p. 353). Aqui, o autor encontrará uma diversidade de gêneros literários, entre os quais as memórias, a autobiografia, as cartas e os diários. A espessura da linguagem, do mesmo modo, também será característica constitutiva destas formas literárias. Em um belo trecho sobre as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, Costa Lima (2006, p. 364, grifos do autor) diz: “para irmos além dos arquivos, os extremos do mundo sensível hão de estar *na* linguagem e não só referidos *por* ela”.

Se as citações elogiosas a Sartre no texto de Stierle não são casuais, não será banal a ácida menção de Costa Lima⁶ ao filósofo francês e, menos ainda, o fato de que o texto de Stierle esteja em uma antologia de textos organizados, apresentados e traduzidos pelo teórico brasileiro. Esses encontros, se não são banais ou casuais, também não são suficientes para compreender as relações sistemáticas entre as teses dos autores. Como argumento ao longo da seção, esta sistematicidade pode ser ilustrada

⁶ “Conquanto seu texto tivesse por meta propor uma literatura engajada, é curioso que sua parte reflexivamente valiosa se restrinja à poesia. O poeta recusa-se a tomar as palavras como meio de ‘nomear o mundo’. (...) Alegue-se que o projeto do filósofo era político e a estética, como melhor mostraria seu exame minucioso, embora inacabado, de Flaubert, nunca o interessou. O certo é que seu ensaio manteve a oposição entre poesia e literatura” (Costa Lima, 2006, p. 344).

privilegiadamente por uma linha curva que se move segundo as variações teóricas assumidas pelos autores que modificam, por sua vez, o estatuto literário (e não-literário) de obras, textos e gêneros. As relações (e a distância) entre eles encontram-se no limiar de um fio (contínuo, mas irregular e dinâmico) que constitui o que chamamos aqui de narrativa teórica, que não é apenas lógico-abstrata, mas está inserida em um enquadramento histórico de longa duração e que, portanto, possui um lastro de historicidade moderno e ocidental, implicado em códigos, símbolos e instituições tão históricas como as ideias e os conceitos que a sustentam.

Uma teoria (nem tão) ficcional

A obra de Jorge Luís Borges seria um exemplo perfeito para discutir o que Luiz Costa Lima chamou de “formas literárias híbridas”. Como classificar *Pierre Menard, autor do Quixote*? Um ensaio ficcional? Um conto ensaístico? Talvez ambos. Nesta seção gostaríamos de explorar as possibilidades de uma “teoria ficcional”, entendendo com isso uma inversão metodológica do trabalho reflexivo: se tradicionalmente a teoria é tomada como referencial para a análise de um texto literário, aqui gostaríamos de tomar o texto literário como referência para a construção de reflexões teóricas,⁷ assumindo desde já o pressuposto de um potencial epistêmico da literatura em relação a ela mesma e em relação ao mundo. Para fazê-lo, nada menos estranho que Borges, escritor que refletiu extensamente sobre o texto literário em seus próprios textos (ficcionais e não-ficcionais⁸).

⁷ Esta inversão não ignora a peculiaridade artística e estética e implicada em textos literários. Assumir o potencial epistêmico da arte e da literatura não implica em uma negação de sua dimensão estética. Neste trabalho, contudo, propomos uma brevíssima apreciação das ideias de Borges, cabendo a outro momento integrá-las em uma análise estético-formal.

⁸ No Epílogo aos ensaios de *Outras Inquisições* (1952), Borges (1999b, p. 139) relata que, ao revisar as provas da obra, descobriu uma tendência “para avaliar as

Não será casual que, na obra literária de Borges, haja certa obsessão por livros, em sentido amplo e estrito.⁹ Essa característica está genialmente expressada no conto *A biblioteca de babel*, onde o autor descreve um espaço fantástico de galerias hexagonais. “A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta” (Borges, 1999a, p. 38). O narrador, um bibliotecário quase-cego que cuida de uma das galerias hexagonais, relata sua história em um silencioso monólogo (próprio às bibliotecas modernas): “como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci” (Borges, 1999a, p. 38).

Em Borges (1999c), segundo suas próprias palavras, já aludidas, os livros não interessam apenas como suporte material, mas como objeto dotado de significado, de “valoração”, seja a referência a obras específicas ou à obra enquanto objeto cultural. Quais são os significados e os valores que compõem a complexidade deste objeto inapreensível em sua totalidade?¹⁰ Segundo a leitura que fizemos, ainda incipiente, acreditamos ter encontrado três sentidos de “obra” recorrentemente mencionados por Borges em seus textos: *teológico*, *filosófico* e *histórico*. Os dois primeiros têm como característica a espiritualidade; o terceiro, a historicidade. A relação entre ambas as características permite

ideias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e até pelo que encerram de singular e de maravilhoso”. É impossível não remeter à ideia de “espessura da linguagem” proposta por Costa Lima (2006).

⁹ Em *Do culto aos Livros* (1951), Borges (1999b, p. 81) sentencia: “um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado”.

¹⁰ “A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambiguidade; é tudo para todos, como o Apóstolo; é um espelho que delata os traços do leitor e é também um mapa do mundo” (Borges, 1999b, p. 67).

uma definição teoricamente complexa e bastante profícua para a pesquisa que temos desenvolvido.

Identificamos dois sentidos de espiritualidade presente na obra de Borges (1999a, 1999b): o sentido teológico¹¹ e o sentido filosófico. Teologicamente, é notório o interesse do autor argentino por doutrinas místicas e religiosas e seus respectivos livros sagrados: as inúmeras referências à Cabala (Zohar), à Bíblia e ao Corão indicam a importância do pensamento teológico para a obra do escritor. Em sua ficção, parece-nos exemplar a manifestação de um misticismo cabalístico (transformado em realidade ficcional fantástica) n'O *Aleph*, "um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. (...) O lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos" (Borges, 1999a, p. 161). Ao fim do conto, o narrador-protagonista procura explicações para a experiência que tivera com o *Aleph*, detalhando como seu nome "é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade" (Borges, 1999a, p. 166-167). A teologia, aqui, é utilizada como motivo (místico e fantástico) do universo ficcional criado pelo autor.

Em *O espelho dos enigmas*, ensaio dedicado à relação entre Léon Bloy e um versículo da Bíblia, Borges reflete igualmente sobre o pensamento teológico-místico, desta vez especificamente quanto à obra como objeto sagrado:

Estes [os cabalistas judeus] pensaram que uma obra ditada pelo Espírito Santo era um texto absoluto: vale dizer, um texto em que a colaboração do acaso é calculável em zero. Essa premissa portentosa de um livro impenetrável à contingência, de um livro que é um mecanismo de propósitos infinitos, levou-os a permutar as palavras escriturais, a somar o valor numérico das letras, a fazer conta de sua forma, a observar as minúsculas e maiúsculas, a procurar acrósticos e anagramas e a outros rigores exegeticos dos quais não é difícil zombar. Sua apologia é que

¹¹Em *O enigma de Edward Fitzgerald*, Borges (1999b, p. 58) declara que "(...) todo homem culto é um teólogo, e para sê-lo não é indispensável ter fé".

nada pode ser contingente na obra de uma inteligência infinita. (Borges, 1999b, p. 90)

Não acreditamos que o *sentido teológico* de obra para Borges esteja, necessariamente, atrelado a uma crença mística ou sobrenatural, já que não são raras as passagens em que o autor se assume como cético ou incrédulo.¹² A espiritualidade teológica que envolve uma obra ou um livro, em Borges, qualifica-o não como um objeto cultural contingente, mas como sagrado, infinito e indeterminado, necessariamente relacionado a um caráter atemporal da atividade artística e literária.

Por sua vez, a espiritualidade do *sentido filosófico*, envolvida na constituição de uma obra, não possui significado sobrenatural (que poderia ser sugerido em um sentido teológico, ainda que não pareça ser a posição assumida por Borges). O espírito, no sentido filosófico assumido pelo escritor argentino, vem associado tanto à sua impessoalidade em relação a autores específicos como à sua independência do sujeito histórico enquanto indivíduo. Encontramos uma síntese desta perspectiva no ensaio *A flor de Coleridge*, em que o autor está preocupado com “a história da evolução de uma ideia” (Borges, 1999b, p. 12) que se repete em diferentes períodos históricos na obra de autores que não tiveram contato entre si nem conhecimento de suas respectivas obras.¹³

A partir de uma frase de Valéry, Borges (1999b, p. 12) inicia seu texto: “a história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor”. Em filosofia, não é fácil definir os

¹² Além da declaração presente na nota anterior, em *O sonho de Coleridge*, Borges (1999b, p. 17) diz: “aqueles que de antemão rejeitam o sobrenatural (eu procuro, sempre, incluir-me nesse grupo) (...)”.

¹³ Encontramos temáticas muito semelhantes em outros dois ensaios do mesmo volume (*Outras Inquisições*): *O sonho de Coleridge* e *O enigma de Edward Fitzgerald* (Borges, 1999b).

sentidos da palavra “espírito”, dada sua pluralidade de apropriações. Podemos indicar, contudo, que o termo é empregado como antônimo de “matéria” e comumente como sinônimo de “ideia”, “pensamento”, “ideologia”, “cultura”, comumente abrangendo as produções artísticas e intelectuais de uma sociedade ou de um tempo histórico.

Esse significado pode ser encontrado em Borges associado a uma pitada de idealismo: o Espírito prescinde à ação dos sujeitos, sua manifestação é impessoal, não está atrelada a um “gênio” ou à racionalidade individual, mas à coletividade inconsciente de manifestações artísticas produzidas em uma época ou, ainda mais radicalmente, produzidas pela própria espécie humana, premissa que implica em uma visão a-histórica do fenômeno estético.

Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, fazem-no por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da razão e da ortodoxia. Durante muitos anos, eu acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem (Borges, 1999b, p. 14).

Essa citação manifesta um sentido abstrato e impessoal da literatura, supondo a obra literária não como um produto localizado, mas enquanto um objeto estético que manifesta uma essência “ecumênica”. Há uma “unidade profunda do Verbo” (Borges, 1999b, p. 14) inerente à linguagem artística que independe da história, do contexto, do sujeito. A espiritualidade da obra, em Borges, fala sobre uma universalidade artística comum à linguagem que se manifesta através do Espírito, ou seja, das diversas esferas (arte, ciência, filosofia, teologia) que compõem o pensamento humano em qualquer época, em qualquer sociedade.

Se as linhas anteriores passam a impressão de que Borges não é um autor propriamente preocupado com o tempo, nada mais falso do que isso: em sua obra, há uma grande preocupação com essa temática, assim como o tema dos livros e das obras. Em *Outras Inquisições*, ensaios como *O tempo e J. W. Dunne*, *A criação e*

P. H. Gosse e Nova refutação do tempo demonstram-no. O tempo e a história, as relações entre passado, presente e futuro, a importância da tradição e, ousamos dizer, do contexto em que a obra está inserida.

A segunda característica da obra literária (em sentido amplo) que identificamos em Borges é a historicidade. Se, por um lado, a espiritualidade (em sentido teológico ou filosófico) implica em uma abstração universal, independente da história e dos indivíduos, por outro, Borges possui textos em que parece inverter o peso na balança: nesses, é possível retirar um profundo *sentido histórico* na significação da obra. Dois textos seminais ilustram perfeitamente estas características: o ensaio *Kafka e seus precursores* (Borges, 1999b) e o conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (Borges, 1999a), já mencionado no início desta seção.

Em *Kafka e seus precursores*, há uma inversão das tradicionais relações de fonte e influência comuns aos estudos de literatura comparada (sobretudo no início da disciplina):

Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. (...) No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (Borges, 1999b, p. 79-80)

Se a análise sempre se orienta do passado para o presente, Borges, ao contrário, orienta-se do presente para o passado, explicitando como obras e artistas contemporâneos “criam” seus próprios precursores, modificando substancialmente o modo como a tradição do passado é constituída. Borges explicita que a tradição não é natural nem imutável; mais do que histórica, a tradição é um tipo de memória cultural.

A importância do tempo e, ainda mais especificamente, da história e do contexto em que uma obra é produzida também foi

elaborada por Borges. Lidar com a grandeza de um conto como *Pierre Menard, autor do Quixote* nos parece até mesmo perigoso, tamanha a riqueza de questões que esse texto suscita. Santiago (2000), por exemplo, exemplificou a figura antropofágica do escritor latino-americano a partir de Pierre Menard. Em outra chave, gostaríamos de ressaltar a dimensão histórica e contextual em torno de uma obra que o conto nos levou a refletir. A longa citação justifica-se pela genialidade do trecho:

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza). Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes.

Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, mãe da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – exemplo e aviso do presente, advertência do futuro – são descaradamente pragmáticas. Também é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época. (Borges, 1999a, p. 23)

Aqui, não parece que seja necessário ressaltar qualquer coisa: dois textos idênticos produzidos em períodos e contextos diferentes implicam em um tratamento crítico diferente. Essa constatação aparentemente banal retirada de um conto “absurdo” faz jus à genialidade de Borges? É difícil acreditar como, em poucas páginas, o escritor chama a atenção para uma “obviedade” esquecida por mais de uma escola ou movimento teórico da literatura. A partir do conto, talvez possamos sugerir uma

distinção entre as noções de texto, como abstração, e obra, como materialização. Textos idênticos. Obras diferentes.

Breves considerações

Uma linha que dobra e se desdobra: assim parece ser o conceito de “literatura” e de “obra” no tempo. O crítico e o teórico da literatura precisam estar atentos para não serem consumidos pelas fronteiras, embora eles mesmos sejam atores que movimentam a linha. Sartre (2006), Stierle (2002) e Costa Lima (2006) exemplificam essa complexa movimentação e suas implicações para o conceito de literatura. A *heterogeneidade constitutiva da literatura* de que fala Costa Lima talvez seja uma característica suficientemente aberta a essa dinâmica histórica, que implica em determinações múltiplas e mútuas entre elementos materiais e “espirituais”, igualmente importantes para se pensar a categoria de “obra”.

Em Borges (1999a, 1999b, 1999c), segundo a interpretação que fizemos, há uma dupla caracterização da obra literária: a espiritualidade e a historicidade, que se desdobram, por sua vez, em três sentidos: teológico, filosófico e histórico. Este esquema interpretativo abrange antinomias clássicas na história das ideias filosóficas e literárias: essência e aparência, universal e particular, espiritualidade e materialidade, texto e contexto, para citar algumas. Acreditamos que essa abrangência é profícua, aliada a discussões teóricas contemporâneas, para uma reflexão sobre os conceitos que compõem nossa área de estudos e que, não raras vezes, são tomados de modo tácito e naturalizado.

Uma discussão teórico-conceitual pode ser ou parecer árida, hermética, inacessível. Apesar das brechas e lacunas (inevitáveis em qualquer debate teórico), neste trabalho tentamos experimentar algumas possibilidades que, se nada têm de inovadoras, esforcem-se para enlaçar teoria literária e literatura em uma discussão de conceitos polêmicos, sem perder de vista o rigor e a sistematicidade necessários para tal. Neste e em outros

trabalhos, ainda que fundamental teóricos, acreditamos na experimentação com formas textuais, trilhando um entre-lugar entre criação, crítica e teoria.

Referências

ABRAMS, M. H. Apresentação das teorias críticas. In: ABRAMS, M. **O espelho e a lâmpada**. Trad. de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 19-50.

ARAÚJO, N. **Teoria da literatura e história da crítica**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

BORGES, J. L. O Livro. In: BORGES, J. L. **Obras completas**. Volume 4: 1975-1988. São Paulo: Globo, 1999c.

BORGES, J. L. **Obras completas**. Volume 1: 1923-1949. São Paulo: Globo, 1999a.

BORGES, J. L. **Obras completas**. Volume 2: 1952-1972. São Paulo: Globo, 1999b.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. **Estud. av.**, p. 6-30, 2010.

CHARTIER, R. Literatura e História. **Topoi**, p. 197-216, 2000.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, L. Seção C: Literatura. In: COSTA LIMA, L. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EAGLETON, T. Conclusão: Crítica política. In: EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. , p. 293-327

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS, K. P. A visão existencialista da criação literária por Jean-Paul Sartre. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, 13, p. 73-94, jan. de 2005.

SARTRE, J.-P. **Que é a Literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 119-172, 2002.

TOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: ROLAND, B. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 210-264.

WELLEK, R; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**TEORIAS EM
LITERATURA
COMPARADA**

LITERATURA COMPARADA: A BALANÇA DO COSMOPOLITISMO NOS JORNAIS DO SÉCULO XIX

Natália Gonçalves de Souza Santos

O ramo dos estudos literários conhecido como literatura comparada mobiliza um rol de conceitos cuja apreciação deixa entrever o estado da arte da disciplina e as inquietações que ocupam os seus pesquisadores. Da influência à intertextualidade e à transferência cultural; do cosmopolitismo do filósofo ao do erudito e, finalmente, ao do pobre; da literatura universal à enigmática e controversa literatura mundo. Tais movimentos evidenciam o esforço da literatura comparada por se fazer menos eurocêntrica e atenta às pautas contemporâneas no que tange à representação das minorias e do Sul Global. Esse constante reposicionamento faz com que a questão sobre o que é a literatura comparada, título de um de seus manuais mais conhecidos, de autoria de Brunel, Pichois e Rousseau (2012), seja sempre recolocada, o que a torna, na visão de Sandra Nitrini (2015), uma “disciplina indisciplina”.

Embora Nitrini (2015, p. 19) pontue, logo no início de seu compêndio, a dificuldade de precisar o início dos estudos comparatistas, considerando que “bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos”, é certo que a passagem do século XVIII para o XIX aponta para uma mudança de sensibilidade, no continente europeu. Ela foi impulsionada pelo contexto político e social, que desencadeou a pertinência de um pensamento comparatista mais sistematizado e o aparecimento dos primeiros estudos universitários, na França, por meio das cátedras de literaturas estrangeiras, nos anos de 1830. Tais estudos, por sua vez, já didatizavam discussões desenvolvidas

anteriormente na Alemanha, levadas a cabo por figuras relevantes do pensamento germânico, como Herder e os irmãos Schlegel.

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é discutir o estabelecimento da perspectiva comparatista no século XIX, algo que impactou os estudos literários por meio dos conceitos de ‘cosmopolitismo’ e de ‘*Weltliteratur*’, passando, num segundo momento, à análise de uma situação específica de entendimento dessas noções: o Brasil oitocentista e, mais especificamente, a circulação de tais noções entre os jovens da segunda geração romântica, situados na Faculdade de Direito de São Paulo, em meados dos oitocentos, ávidos leitores do periodismo europeu e que, não raro, aventuravam-se na seara jornalística, na tentativa de fomentar um novo ambiente intelectual. Essa reflexão se justifica por demonstrar o esforço dos nossos primeiros homens de letras para se apropriarem de um debate bastante atual no seu tempo – e que ainda não foi totalmente superado – e pensarem as especificidades da nascente literatura brasileira em função de um panorama teórico internacional.

Um breve panorama

A *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2024, n.p., tradução nossa), disponível online, informa que

A palavra ‘cosmopolita’, que deriva da palavra grega *kosmopolitēs* (‘cidadão do mundo’) tem sido usada para descrever uma ampla variedade de importantes visões na filosofia moral e sociopolítica. O núcleo nebuloso compartilhado por todas as visões cosmopolitas é a ideia de que todos os seres humanos, independentemente de sua filiação política, são (ou podem e deveriam ser) cidadãos de uma única comunidade. Diferentes versões do cosmopolitismo encaram essa comunidade de diversas maneiras, algumas focando em instituições políticas, outras em normas ou relações morais, e ainda outras focando em mercados compartilhados ou formas de expressão cultural.¹

¹ Todas as traduções são de nossa autoria, quando se tratar de obra não vertida ao português. No original, lê-se: “the word ‘cosmopolitan’, which derives from

Como se vê, trata-se de uma tradição de pensamento antiga, não inicialmente relacionada ao campo das Letras, mas que muito foi debatida nesse viés a partir das primeiras visadas comparatistas.

Ainda pensando numa perspectiva filosófica, eixo principal do verbete, e promovendo uma aproximação temporal com o contexto que interessa aqui comentar, é possível pensar na manifestação do pensamento cosmopolita em meio aos filósofos iluministas. De acordo com George Gusdorf (1993), a Europa das Luzes atenua a devoção pelas obras-primas antigas em prol da construção de normas baseadas no direito natural e regidas pelo culto à razão universal, capaz de coordenar toda a humanidade. Dessa forma, “o cosmopolitismo reúne cidadãos do mundo na unidade de um ecumenismo da razão militante, sem distinção de língua ou de nação. A universalidade da língua francesa é um dos sinais desse universalismo, com o francês substituindo o latim para assegurar a comunicação das ideias” (Gusdorf, 1993, p. 288).²

A crença num progresso global, que leva a humanidade em direção a um estado de paz perpétua, ignora fronteiras entendidas como um sinal de atraso histórico e político, destinadas a desaparecer diante do progresso cosmopolita em devir. Isso é o que anunciavam os filósofos, entre eles, Emmanuel Kant (2022/1784). Na obra *Ideia de uma história universal de um ponto de vista*

the Greek word *kosmopolitēs* ('citizen of the world'), has been used to describe a wide variety of important views in moral and socio-political philosophy. The nebulous core shared by all cosmopolitan views is the idea that all human beings, regardless of their political affiliation, are (or can and should be) citizens in a single community. Different versions of cosmopolitanism envision this community in different ways, some focusing on political institutions, others on moral norms or relationships, and still others focusing on shared markets or forms of cultural expression”.

² No original, lê-se: “le cosmopolitisme rassemble les citoyens du monde dans l'unité d'un œcuménisme de la raison militante, sans distinction de la langue ou de la nation. L'universalité de la langue française est l'un des signes de cet universalisme, le français se substituant au latin pour assurer la communication des idées”.

cosmopolita, ele procura estabelecer, em nove proposições, uma filosofia da história, ou seja, pensar como deveria ser o sentido do mundo a partir de um fio condutor estabelecido, *a priori*, obedecendo a certos fins racionais. Nesse sentido, partindo do indivíduo, que deve aglutinar-se em espécie para assegurar o desenvolvimento humano, chega-se à organização de sociedades, as quais são um grande esforço de ordenamento, considerando a disposição competitiva do ser humano. O estágio final, que objetiva assegurar a paz e o progresso para todos, é a instituição de um Estado cosmopolita universal, propósito supremo da natureza:

A natureza se serviu novamente da incompatibilidade entre os homens, mesmo entre as grandes sociedades e corpos políticos desta espécie de criatura, como um meio para encontrar, no seu inevitável antagonismo, um estado de tranquilidade e segurança (...) a saber: sair do Estado sem leis dos selvagens para entrar numa federação de nações em que todo Estado, mesmo o menor deles, pudesse esperar sua segurança e direito não da própria força ou do próprio juízo legal, mas somente desta grande confederação de nações (*Foedus Amphictyonum*) de um poder unificado e da decisão segundo leis de uma vontade unificada. (Kant, 2022, p. 10-11)

Ao considerar outros momentos da obra kantiana, Ricardo Ribeiro Terra (2022, p. 38) explica que o fio condutor deve partir da “disposição moral do gênero humano (...), causa de seu progresso constante”. Essa disposição se mostra mais claramente diante de processos revolucionários, que ganham uma “simpatia universal e desinteressada” (2022, p. 38) por uma espécie de avanço que atinge a todos. Um evento que provocou essas manifestações nos espectadores foi a Revolução Francesa, entendida, por uma parte deles, como promessa de liberdade, de progresso e de direito natural, ou seja, como dispersora das luzes. Por meio de um avassalador exemplo, o lema triádico da revolução se imporia entre os povos.

Mas, como adverte Gusdorf (1993, p. 288), “o milagre não ocorreu”.³ Na visão desse estudioso, os valores degringolaram,

³ No original, lê-se: “Le miracle n’a pas eu lieu”.

mergulhando a França e logo, o continente, em uma série de conflitos agravados pela ascensão de Napoleão Bonaparte, cujo império despótico não será “o substituto da paz perpétua cosmopolítica prometida pela Revolução aos cidadãos do mundo. (...) A Europa do século XIX será definida em função de princípios que colocam fim brutalmente às esperanças ilusórias do direito natural” (Gusdorf, 1993, p. 289).⁴ Ocorrências como a do Congresso de Viena e da Santa Aliança, se ainda procuram expandir a sua visão acima das fronteiras, ou melhor, tentando recuar as fronteiras à situação anterior ao advento napoleônico e restaurando, simultaneamente, a monarquia, nada tem a ver com a visada progressista anterior.

Por outro lado, tais aspirações regressistas não se consolidam plenamente, sendo questionadas pelo povo, que passa a reivindicar o direito de autoconformação, não apenas na Europa, mas fora dela, como sugerem os processos das independências americanas. Em lugar do direito natural iluminista, entra em cena o direto histórico, apontando para as tradições de cada povo, palavra que, ao lado de nação, entrará na ordem do dia. O continente europeu se vê, então, numa posição delicada, pois o esforço legítimo de consolidação das identidades nacionais frente a imposições políticas, que vêm a culminar na conhecida “Primavera dos Povos” (1848), abre possibilidade para o acirramento de disputas e rivalidades entre as diferentes nações em formação/consolidação.

Nesse sentido, é pertinente, mais uma vez, resgatar um pensamento de Kant na *Ideia de uma história universal*, segundo o qual o indivíduo vai se impondo limites para viver em comunidade, atenuar a discórdia e garantir a liberdade sem que haja a aniquilação da espécie. Tal mecanismo pode ser entrevisto nos diferentes mitos, de certa forma contraditórios, fomentados

⁴ No original, lê-se: “(...) le substitut de la paix perpétuelle cosmopolitique promise par la Révolution aux citoyens du monde. Le rêve napoléonien se brise à Moscou et à Leipzig. L’Europe du XIX^e siècle sera définie en fonction de principes qui mettent fin brutalement aux espérances illusoires du droit naturel”.

pelo romantismo, movimento cultural e estético de complexa compreensão, que enfatizou traços diferentes nas variadas regiões em que circulou. Ao mesmo tempo que a cultura romântica incentiva o nacionalismo, por meio da pesquisa e da valorização das tradições folclóricas, ensejando a busca pela especificidade dos costumes e das línguas locais, ela também fomenta a fraternidade entre esses povos, interligados seja pelo mito de um berço original comum, fonte de todas as nacionalidades, ou pela ideia de comunidade, traço básico de interligação. Não se trata, portanto, de uma unificação, mas de uma unidade que pretende conservar as diferenças, pois cada cultura nacional se encontra em estado de interdependência com as demais, no passado, no presente e no futuro.

Gusdorf (1993, p. 290) resume essa mudança na noção de cosmopolitismo:

Uma nova cultura realizará a ocupação mental do novo espaço. A Cosmópolis intelectual sem fronteiras, a Europa da homogeneidade, sucede uma Europa das fronteiras e das diferenças. (...) A Europa romântica se alegra de ser várias, de escapar à monotonia cinza do idêntico. O risco existe, certamente, da exaltação nacionalista, do isolamento no interior dos limites da comunidade, única detentora da verdade, mas o nacionalismo cultural é uma degradação e perversão da autenticidade romântica, segundo a qual a verdade não está de um único lado da fronteira, mas dos dois lados, os limites tornando-se um lugar privilegiado para a pesquisa. Os limites do conhecimento são lugares onde o valor se exalta na confrontação, o que justifica um conhecimento dos limites.⁵

⁵ No original, lê-se: "Une nouvelle culture va réaliser l'occupation mentale du nouvel espace. A la Cosmopolis intellectuelle sans frontières, à l'Europe de l'homogénéité, succède une Europe des frontières et des différences. (...) L'Européen romantique se réjouit d'être plusieurs, d'échapper à la grise monotonie de l'identique. Le risque existe, bien sûr, de l'exaltation nationaliste, du repliement à l'intérieur des limites de la communauté, seule détentrice de la vérité, mais le nationalisme culturel est une dégradation et perversion de l'authenticité romantique, selon laquelle la vérité n'est pas d'un seul côté de la frontière, mais des deux côtés, les confins devenant un emplacement privilégié pour la recherche. (...) Les confins de la connaissance sont des lieux où la valeur s'exalte dans la confrontation, ce qui justifie une connaissance des confins (...)".

O panorama aqui delineado impacta fortemente a produção intelectual dos autores europeus comentados a seguir, relevantes para os primórdios do saber comparatista, justamente por estarem imersos nessa dinâmica do local e do universal: Mme. de Staël e Goethe.

Cosmopolitismo, *Weltliteratur*

Anne Louise Germaine Necker (1766-1817), mais conhecida como Madame de Staël, evidencia, por meio de sua própria trajetória pessoal, a perspectiva do deslocamento e do confronto com o outro. Suíça de nascimento, foi exilada e perseguida pelo império napoleônico. A sua obra *De l'Allemagne* (1810) foi proibida na França, considerada uma ameaça por conter e divulgar ideias estrangeiras. Essa condição política fez com que a autora circulasse por diversos países, perfazendo longas estadias entre os germânicos, o que fez com que ela fosse considerada uma importante mediadora cultural e propagadora dos ideais românticos na França, além de ter tido contato com as principais figuras intelectuais do período, como Goethe, Schiller e os irmãos Schlegel. A sua vasta obra, composta por peças de teatro, romances, cartas filosóficas e longos ensaios, pode, a princípio, segundo o dizer de Pierre Macherey (1990, p. 17), ser percebida como heterogênea, portando, no entanto, uma questão norteadora central: “que papel a cultura desempenha na constituição de um povo e de sua identidade nacional?”.⁶

Numa de suas obras mais célebres, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), a autora contribui para a divulgação de um então novo conceito de literatura, amplamente alicerçado, como previsto no título, nas relações das letras com condições locais, tais quais, a política, a religião, os costumes, a educação, a natureza e o clima, este último

⁶ No original, lê-se: “quel rôle joue la culture dans la constitution d'un peuple et de son identité nationale?”.

remontando às considerações de Montesquieu. Dessa forma, ela procura compreender as diferentes literaturas a partir de uma visão algo esquemática, sintetizada na oposição entre as literaturas do sul, associadas à luminosidade do mediterrâneo e à tradição clássica outrora ali cultivada, e as do norte, associadas ao clima nevado das regiões mais frias do continente europeu e à nova cultura romântica que despontava. No entanto, o fator climático, apesar de bastante debatido pelos leitores da obra, não exerce fator preponderante, como explica Staël (Staël *apud* Macherey, 1988, p. 412):

As religiões e as leis derivam inteiramente da semelhança ou da diferença de espírito das nações. O clima pode ainda trazer algumas modificações: mas a educação geral das elites da sociedade é sempre o resultado das instituições políticas dominantes. O governo sendo o centro da maior parte dos interesses dos homens, os hábitos e os pensamentos seguem o curso dos interesses.⁷

O clima, tão enfatizado nas leituras brasileiras das teorias românticas, assume, em Staël, papel secundário, recaindo o foco em aspectos políticos e sociais. De fato, o que importa destacar é que, embora estabeleça eixos que busquem diferenças entre as nações, sendo eles geográficos (norte/sul) e históricos (moderno/antigo), não importa à pensadora definir um sistema estanque de observação dessas culturas, mas pensar justamente como elas interagem entre si, por meio de uma relação cultural. Se a novidade aportada pela estética proveniente dos países do norte europeu passasse a constituir um modelo a ser seguido pelas demais, a renovação romântica regressaria aos ditames clássicos, atemporais e aplicados a qualquer contexto. Portanto, nota-se, em

⁷ No original, lê-se: “Les religions et les lois dérivent entièrement de la ressemblance ou de la différence de l’esprit des nations. Le climat peut encore y apporter quelques changements: mais l’éducation générale des premières classes de la société est toujours le résultat des institutions politiques dominantes. Le gouvernement étant le centre de la plupart des intérêts des hommes, les habitudes et les pensées suivent le cours des intérêts”.

seu raciocínio, o empenho de evidenciar as trocas culturais. Para que o movimento seja constante, seria necessário ultrapassar o debate que opõe o particular ao universal, pensando de que forma eles se complementam, o que só pode se dar por meio de um processo comparativo.

Certamente, um povo, a partir das contingências históricas e geográficas, está sob um limite que estabelece as suas fronteiras com os demais. Porém, longe de compreender isso como espécie de negatividade intrínseca (Macherey, 1988), tal enquadramento vem a se converter em possibilidade comunicativa na medida em que se constituem lacunas a serem potencialmente preenchidas. Nas palavras de Mme de Staël (Staël apud Macherey, 1988, p. 424):

Deve-se recorrer ao bom gosto francês contra a vigorosa exageração de alguns alemães, como à profundidade dos alemães contra a frivolidade dogmática de alguns franceses. As nações devem se servir de guias umas às outras, e todas errariam ao se privar das luzes que elas podem mutuamente se emprestar. Há alguma coisa de muito singular na diferença de um povo a outro: o clima, o aspecto da natureza, a língua, o governo, enfim, sobretudo os eventos históricos, poder mais extraordinário ainda que todos os outros, contribuem para as diversidades, e nenhum homem, por mais superior que ele seja, pode adivinhar o que se desenvolve naturalmente no espírito daquele que vive sobre um outro solo e respira um outro ar: consideraremos, portanto, que é bom, em qualquer país, acolher pensamentos estrangeiros; porque, desta forma, a hospitalidade faz fortuna a quem recebe.⁸

⁸ No original, lê-se: "Il faut recourir au bon goût français contre la vigoureuse exagération de quelques Allemands, comme à la profondeur des Allemands contre la frivolité dogmatique de quelques Français. Les nations doivent se servir de guides les unes aux autres, et toutes auraient tort de priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. Il y a quelque chose de très singulier dans la différence d'un peuple à un autre: le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement, enfin surtout les événements de l'histoire, puissance plus extraordinaire encore que toutes les autres, contribuent à ces diversités, et nul homme, quelque supérieur qu'il soit, ne peut deviner ce qui se développe naturellement dans l'esprit de celui qui vit sur un autre sol et respire un autre air: on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit".

Além desse intercâmbio propiciado pelo estabelecimento de relações culturais, termo do qual a autora ainda não se vale, torna-se interessante destacar a ideia da hospitalidade, presente na ideia de cosmopolitismo desde a Antiguidade, propiciando, nesse novo contexto, uma espécie de identidade compósita, uma vez que o traço local não deve ser anulado ao entrar em contato com os traços estrangeiros. Outro ponto digno de nota no trecho é o de trazer, mesmo que de forma atenuada, considerações staëlianas que criaram, no meio francês, uma mística em torno da Alemanha, que se evanescer apenas no último quartel dos oitocentos. Retratados, no trecho acima, como extravagantes, no sentido de imaginativos e sonhadores, o fato de o país não ser unificado em torno de um único governo, constituindo um Estado-nação, fez com que a autora visse o povo alemão como mais receptivo a uma variedade de ideias e, portanto, mais aberto à sua noção de cosmopolitismo: haveria uma liberdade em relação às demandas ideológicas típicas de um corpo político e social unificado (Macharey, 1988, p. 421).

Embora consideradas imprecisas, tais visões sobre a Alemanha não deixam de corresponder, ao menos no que tange à abertura ao estrangeiro, à imagem que se tem de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), um dos autores mais importantes daquele país e central na tradição do Ocidente. Ao longo de sua vida, Goethe estabeleceu contato com uma série de interlocutores, sendo a sua casa um espaço de circulação de viajantes estrangeiros, que vinham visitá-lo e compartilhar conhecimentos. É notável o seu interesse pelas mais diferentes literaturas, algo que fica patente em trechos da obra a ser comentada a seguir: *Conversações com Goethe*, uma série de diálogos registrados por Johann Peter Eckermann – um jovem discípulo e secretário do eminente Goethe – entre os anos de 1823 e 1832, vindo a lume em 1835, três anos após o falecimento do autor de *Werther*. Em uma ocasião do mês de janeiro de 1827, emerge o tão debatido termo *Weltliteratur*:

Quarta-feira, 31 de janeiro de 1827.

Jantei com Goethe.

— Nos últimos dias, desde que o vi pela última vez – disse ele –, li muita coisa, principalmente um romance chinês, que ainda ocupa a minha mente e me parece notável.

— Romance chinês! – exclamei. — Deve ser bastante estranho!

— Nem tanto quanto imagina – contestou Goethe. — Os chineses pensam, agem e sentem quase da mesma maneira que nós; e logo percebemos que somos como eles, exceto no fato de que tudo o que fazem é mais claro, puro e decoroso do que se dá conosco. (...)

— Cada vez me convenço mais – ele prosseguiu – de que a poesia é o domínio universal da humanidade, revelando-se sempre e onde quer que haja centenas de centenas de homens. Um escreve um pouco melhor que o outro: isso é tudo. (...)

— Mas, realmente – continuou Goethe –, nós, alemães, temos a tendência a cair com excessiva facilidade nesta presunção pedante, quando olhamos além de nosso estreito círculo. Portanto, agrada-me olhar as nações estrangeiras que me cercam, e aconselho a todos a fazerem o mesmo. A literatura nacional atualmente é um termo insignificante, aproxima-se a época da Literatura Mundial,⁹ e todos devem lutar para acelerar a sua aproximação. Mas enquanto valorizamos assim o que é estrangeiro, não nos devemos ligar a algo particular e encará-lo como um modelo, nem dar tal valor aos chineses, ou a Serbian, ou a Calderón, ou aos Nibelungos; mas se realmente exigimos um padrão, devemos sempre nos voltar para os antigos gregos, em cujas obras a beleza da humanidade está constantemente representada. Tudo o mais devemos olhar apenas historicamente, apropriando-nos do que é bom em todo o seu alcance. (Goethe *apud* Lobo, 1987, p. 31-32)

Essa longa citação permite ver a perspectiva humanista assumida por Goethe, acolhendo o outro na busca de um

⁹ Em nota à sua tradução, Luiza Lobo (1987, p. 32) explica: “Literatura Mundial, Weltliteratur, World Literature, é o termo proposto por Goethe para o campo do saber que hoje constitui a Literatura Comparada”. É ainda possível encontrar traduções que trabalham com Literatura Universal, Cosmopolita, Mundo. Tal multiplicidade, como lembra Achugar (2006, p. 67), “tem a ver com as oscilações do tradutor e não com a formulação originária de Goethe, que é sempre consistente, e que utiliza, em todos os casos, Weltliteratur. Todavia, creio que o fato de que a noção de Weltliteratur possa ter sido traduzida como mundial, universal e cosmopolita traz consigo alguns dos problemas presentes na atual discussão teórica, tanto na academia do Primeiro Mundo quanto na da América Latina”.

entendimento mútuo. Diante do contexto de homogeneização forçado promovido pela Santa Aliança, a partir de um ponto de vista antirrevolucionário e antiliberal, a sua postura relativista, não adotando um modelo entre as culturas modernas e admitindo que a poesia é democrática, passível de existir em qualquer lugar, torna-se uma inflexão. Embora não se preocupe em debater os elementos que contribuem para a especificidade de uma identidade nacional, uma vez que sua reflexão se volta justamente para um devir, quando isso não seria uma questão, Goethe (*apud* Achugar, 2006, p. 67), assim como Staël, aponta para a necessidade de as nações portarem-se como guias umas das outras:

Nós, os alemães, estamos mais fracos em estética, e teremos que esperar um longo tempo ainda para contar com um homem como Carlyle. Mas, o que me conforta é que, ao estreitarem-se as relações entre franceses, ingleses e alemães, corrigiremos uns aos outros. Esse é o fruto de uma literatura cosmopolita.

A partir do exposto nesse último trecho, nota-se que a literatura cosmopolita é um produto coletivo, focada, portanto, nas relações estabelecidas, não nas especificidades locais que, por seu turno, não desaparecem. Elas existem sem perder a noção do todo.

A tradição humanista da qual participam Staël e Goethe sofreu duras críticas entre os séculos XX e XXI, acarretando uma espécie de banimento do termo nas teorizações contemporâneas. Isso não significa que ela não tenha perdurado por meio de importantes colaborações, como as de Eric Auerbach e as de Edward Said, que ancoravam seus estudos na filologia, ciência que muito participou do início da literatura comparada. Em 2003, celebrando os 25 anos da publicação de *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Said, poucos anos após o ataque às Torres Gêmeas e diante de um acirramento de tensões que desencadearam a invasão do Iraque, reforça a importância de conhecer o outro, não por meio de um estereótipo – caso do homem-bomba, do terrorista árabe –, mas por meio de um “desvendamento genuíno”:

Minha ideia, em *Orientalismo*, é utilizar a crítica humanista para expor os campos de conflito: introduzir uma sequência mais longa de pensamento e análise em substituição às breves rajadas de fúria polêmica que paralisam o pensamento para aprisionar-nos em etiquetas e debates antagonistas cujo objetivo é uma identidade coletiva beligerante que se sobreponha à compreensão e à troca intelectual. Chamei aquilo que procuro fazer de “humanismo”, palavra que continuo teimosamente a utilizar, malgrado o abandono altivo do termo pelos sofisticados críticos pós-modernos. Por humanismo entendo, antes de mais nada, a tentativa de dissolver aquilo que Blake chamou de grillhões forjados pela mente, de modo a ter condições de utilizar histórica e racionalmente o próprio intelecto para chegar a uma compreensão reflexiva e a um desvendamento genuíno. (Said, 2007, p. 19)

Rememorando o interesse do próprio Goethe pelo Oriente, arrola a noção de *Weltliteratur*, que entende como sendo “o estudo do conjunto das literaturas do mundo visto como um todo sinfônico que podia ser apreendido teoricamente, preservando-se a individualidade de cada obra sem perder o todo de vista” (Said, 2007, p. 21).

É interessante, então, notar que a noção goethiana ocupa um lugar na contemporaneidade, mas não sem polêmicas, algumas das quais serão destacadas na sequência. Uma delas, contida na primeira menção ao conceito, tem a ver com a noção de universal grego ao qual o espectador deve retornar,¹⁰ caso necessite de um padrão, que não pode ser elegível entre a pluralidade moderna. À vista disso, Hugo Achugar (2006, p. 69) entende que “o retorno aos gregos como expressão da ‘beleza humana’, elemento fundamental nos universais de Goethe, não é casual e supõe a reafirmação da genealogia hegemônica da chamada cultura ocidental, que é

¹⁰ Segundo Pierre Macherey (1988, p. 414), as reflexões de Mme. de Staël também deixam entrever a existência de um universal: “Il a y donc bien une culture universelle, (...), dont l’esprit unique traverse tous les lieux et tous les temps: mais précisément elle ne les traverse pas comme un milieu transparent, abstrait et indifférencié, assurant sa diffusion uniforme, car elle se soumet au principe interne de variation qui constitue leur diversité, et conditionne le passage des uns aux autres. Les peuples sont les véritables intercesseurs, ou les médiateurs de l’Esprit qui passe en eux”.

permanente e que se contrapõe ‘ao resto’”, o que aponta para um etnocentrismo. Admitindo, assim, o relativismo histórico como prisma de observação para essas culturas laterais frente a uma outra imanente, coleta-se nelas o que há de bom, descartando o que não se enquadrar. Resta saber: enquadrar-se a quê?

Essa pergunta se soma a outras, feitas por David Damrosch (2003, p. 1), em *What is World Literature?*, cujo prefácio busca discutir a noção em estudo: “o que realmente significa falar de uma ‘literatura mundo’? Qual literatura, qual mundo? (...) Quais novas relações entre a Europa Ocidental e o resto do globo, entre antiguidade e modernidade, entre a nascente cultura de massa e as produções da elite?”. O prelúdio das respostas aventadas pelo estudioso tem a ver com a trajetória de publicação da obra na qual a noção *Weltliteratur* surgiu e com seu autor. De origem pobre e rural, mas possuindo altas capacidades e talvez alguma sorte, o jovem discípulo Eckermann agarra a oportunidade de estar perto de tão magnificente figura, tratando Goethe de forma venerável, como seus escritos sugerem. Tal proximidade significa não apenas o aprendizado, mas a possibilidade de acessar um círculo intelectual antes interdito a um humilde aspirante à carreira literária. Mesmo persistindo em suas composições poéticas, o esperado reconhecimento não veio a contento, ocorrendo de forma significativa apenas quando o escritor se ocupa de sua convivência com o honorável criador de *Fausto* (1808-1832), num gênero de maior apelo popular: o diário.

É dessa forma, de acordo com Damrosch (2003, p. 32), que Eckermann entra na Literatura Mundo, entendida aqui como possibilidade de circulação de uma obra fora de seu contexto original de produção. No entanto, isso acarretou um apagamento da sua individualidade e uma gradativa perda de autoria, sobretudo no processo de tradução para o inglês, abarcando até mesmo o título que, de *Gespräche mit Goethe*, tornou-se *Conversations with Eckermann*:

Oxenford deu Goethe, não Eckermann, como verdadeiro autor do livro. A autoridade de Eckermann sobre o seu texto diminuiu paralelamente à sua autoria: a partir de Oxenford, tradutores e editores se sentiram à vontade para retrabalhar seus verbetes e até sua escrita, conferindo respeito integral apenas às citações de Goethe – muito embora as próprias citações fossem geralmente reconstruções de Eckermann, muitas vezes anos após o evento, e moldadas, como o próprio enquadramento da narrativa, segundo a interpretação de Eckermann de Goethe e seu trabalho. (Damrosch, 2003, p. 33)¹¹

É certo que traduções mais recentes restauram o título original, não a tempo, porém, de contentar o amargor do autor alemão, revelado em cartas: “se eu fosse tão insignificante como muitos acreditam, como poderiam o valor e a nobreza de Goethe terem se preservado tão plenamente, passando através do meu espírito?” (Eckermann *apud* Damrosch, 2003, p. 33).¹² A resposta não parece perpassar pelas capacidades intelectuais do autor, mas pela posição que ele ocupa na dinâmica social e global que era, no caso, periférica. O humanismo parece não ter dado conta de explicar as diferentes valorações atribuídas a questões econômicas, políticas, religiosas, étnicas que impactam na possibilidade de circulação ou de marginalização de um dado produto cultural ou, quando uma efetiva circulação se dá, que ela não seja apenas como necessidade de um exotismo ou que passe por depurações à revelia dos criadores. Existem valências distintas na balança das trocas culturais, chegando ao perigo de uma standardização.

¹¹ No original, lê-se: “Oxenford gave Goethe, not Eckermann, as the book’s actual author. Eckermann’s authority over his text diminished along with his authorship: from Oxenford on, translators and editors have felt free to rework his entries and even his prose, according full respect only to text’s quotation from Goethe – even though the quotations themselves are usually Eckermann’s reconstructions, often years after the event, and are shaped, like the framing narrative itself, by Eckermann’s interpretation of Goethe and his work”.

¹² No original, lê-se: “were I such a nonentity as many believe, how could Goethe’s worth and nobility have so fully preserved themselves in passing through my spirit?”.

Ainda no século XIX, já se pensava essa questão em termos mercadológicos. Ao perfilar os usos que foram feitos da noção goethiana, ao longo do tempo, Achugar arrola um trecho do *Manifesto Comunista*, de 1848: “a produção intelectual de uma nação converte-se em patrimônio comum a todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se, a cada dia, mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura universal [*Weltliteratur*, no original].” (Marx; Engels *apud* Achugar, 2006, p. 70). O autor uruguaio afirma que não entende os dois usos a partir da mesma perspectiva, uma vez que, nesse novo contexto, trata-se de evidenciar o “funcionamento do mercado mundial”, convertido em cosmopolita pela ação burguesa. Para ele, mesmo sem a presença da palavra globalização, é disso que se trata quando Marx & Engels (*apud* Achugar, 2006, p. 71) falam dos “produtos [que] não só são consumidos no próprio país, mas também em todas as partes do globo”.

Sabe-se acerca do desequilíbrio nessas relações de consumo, que afetam e desestabilizam as relações culturais, preocupação que não passou ao largo de nossa intelectualidade brasileira oitocentista e, mais precisamente, de nossos jovens acadêmicos reunidos em torno da Faculdade de Direito de São Paulo. Um deles, Bernardo Guimarães (1847, p. 17-18, grifos nossos), ao fazer as suas “Reflexões sobre a poesia brasileira”, publicadas nos *Ensaios literários*, entre 1847 e 1850, prediz uma tal situação:

entre os modernos vão se apagando esses caracteres distintivos da poesia nacional; as nações tem-se congradado de tal sorte pelo comércio que umas recebendo de outras seus usos e costumes, partilhando reciprocamente o seu sentir e pensar, o que constitui propriamente sua nacionalidade, vão se tornando *uniformes*, revestindo-se assim do mesmo caráter poético bem como acontece com a política e religião, e se isso ainda não é assim podemos com segurança afirmar que acontecerá quando mais apertarem os laços que os ligam: então só lhes restará a diversidade das línguas, porque o encanto da poesia, a *imaginação mais ou menos fogosa de cada povo, enfraquecer-se-á pelo contato das civilizações exteriores*: - é o resultado da época mercantil.

Cioso dessa homogeneização, o futuro prosador regionalista, ao longo de uma extensa trajetória literária, imprimirá às obras de sua lavra, como o romance *O ermitão do Muquém* (1869) ou o conto “O pão de ouro” (1879), a especificidade do seu país, pautada em elementos relacionados à vida no interior, à descrição da natureza e aos costumes indígenas.

Apesar de a postura em prol de uma literatura nacional autônoma em relação a outras ser dominante no romantismo brasileiro, é sempre importante destacar a constância de um intenso debate, o qual, como se sabe, transcende o século XIX. Segundo Antonio Candido (2006b, p. 117):

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências.

À luz dessa oscilação e da problemática discutida até aqui, pensa-se três pareceres produzidos pelas comissões de literatura do quadro da associação estudantil Ensaio Filosófico Paulistano sobre as seguintes teses, publicadas, respectivamente, em 1857, 1858 e 1860: “Qual o caráter distintivo da poesia brasileira?”, por M. Nascimento da Fonseca Galvão e Luiz Romulo Peres de Moreno; “A poesia deve ser cosmopolita ou nacional?”, por P. L. Pereira de Souza, L. R. Peres de Moreno e M. do N. Fonseca Galvão e, finalmente, “Qual o caráter da poesia moderna em geral, e da poesia brasileira em especial?”, por A. da Silva Prado, Macedo Soares e Salvador de Mendonça.

Estudo de caso

Algumas breves pinceladas acerca do contexto de produção desses documentos se fazem necessárias para melhor compreensão dos seus teores. A primeira delas diz respeito à sua forma, aludida por meio de cada um de seus títulos, que pressupõem definições precisas ou teses a serem provadas diante de uma problemática – ou isso ou aquilo –, deixando entrever o funcionamento das associações que arquitetavam as discussões: imagina-se a formação de partidos distintos e opostos para o debate do problema em foco, servindo assim de complemento à formação do futuro bacharel em Direito, que deveria se valer da sua capacidade argumentativa em diferentes instâncias de trabalho. Já o tema das questões pode gerar algum estranhamento aos leitores contemporâneos, uma vez que ele se volta para a poesia, ressoando a questão de fundo proposta por Candido para pensar a evolução da literatura no Brasil: a oscilação interno/externo.

Por outro lado, quando se recorda que, àquela altura, a Faculdade de Direito, atualmente vinculada à Universidade de São Paulo, era nomeada Academia de Ciências Jurídicas e Sociais, podemos pensar que a escolarização desse nosso primeiro tipo de intelectual era mais ampla e mais humanística do que ela é atualmente. No ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, Candido (2006b, p. 154) endossa certa visão sobre esse ambiente, nos oitocentos:

(...) menos uma escola de juristas do que um ambiente, um meio plasmador da mentalidade das nossas elites do século passado. Bastante deficiente do ponto de vista didático e científico, foi não obstante o ponto de encontro de quantos se interessavam pelas coisas do espírito e da vida pública, vinculando-os numa solidariedade de grupo, fornecendo-lhes elementos para elaborar a sua visão do país, dos homens e do pensamento.

Dado esse caráter deficitário, fruto da negligência governamental, as associações estudantis funcionavam como

relevante complemento formativo, acentuando a identidade de grupo dos acadêmicos. Uma das mais importantes, entre as dezenas que pulularam entre fins de 1840 e 1860, que pode ser entendido, aproximadamente, como de efervescência da segunda geração romântica, é a *Ensaio Filosófico Paulistano*, fato comprovado tanto pelos seus membros fundadores, entre eles, Álvares de Azevedo, quanto pela longevidade do seu veículo de divulgação, indo de 1851 a 1864.¹³ Nesse sentido, pode-se considerar o conteúdo de suas páginas como representativo das discussões que se passavam naquele espaço.

Além disso, o debate em torno da literatura e a existência de uma comissão totalmente dedicada a ela apontam para o lugar central que as letras outrora ocupavam na cultura, especialmente no quadro do romantismo. Vale então lembrar que o período chamado de romantismo, que se estende, grosso modo, de fins do século XVIII aos meados do XIX, significou, nos vários lugares nos quais ele aportou nessa larga faixa temporal, um momento de formação das literaturas nacionais, num movimento de afastamento dos modelos clássicos, provenientes da chamada cultura “greco-latina”. Em países como o nosso, que alcançara, em 1822 a independência, o romantismo significou uma ruptura cultural com a nossa antiga metrópole. E, dessa forma, pode-se dizer que ter uma literatura própria consolidava nossa entrada no coro das nações independentes, servindo como ‘termômetro civilizacional’ (Garmes, 2006). No entanto, esse movimento poderia obliterar as possibilidades de trocas com o externo, abalando a referida dinâmica tratada neste ensaio. Nas histórias literárias, não raro, a segunda geração é compreendida como mais cosmopolita, a medida que encampa a estética byroniana como legítima forma de expressão, ao lado de outras, e que relativiza os

¹³ Entre 1851 e 1852, o periódico chama-se *Revista literária: jornal do Ensaio Filosófico Paulistano*. A partir de 1852, assumiu o nome definitivo *Revista mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*. Esse vasto periódico pode ser consultado *in loco* no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em São Paulo, e na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

compromissos nacionalistas assumidos pela geração indianista (Candido, 2006a). Torna-se, portanto, pertinente, observar como esses pareceres resolvem a questão. Nesse sentido, serão expostos os seus pontos de interligação e de afastamento tanto entre si, quanto em relação ao arcabouço internacional já comentado.

Um elemento que une os três pareceres é o conceito de literatura, que parece ressoar as considerações de Mme de Staël, por vezes, por meio de outros autores. Aliás, ela é a referência mais citada pela crítica literária acadêmica no período considerado,¹⁴ estando, como se sabe, na base do desenvolvimento da teoria romântica no Brasil (Candido, 2006a). O parecer de 1860 é o que deixa essa concepção em maior evidência, pontuando que “a poesia sempre se sobrepõe à sociedade, disse V. Hugo” (Soares et al., 1860, p. 110), sinalizando o lugar comum dessa relação, que passa a ocupar todas as mentes. Ademais, assevera que “estudar pois a literatura de um povo, a sua poesia, abstraindo da sua índole, usos, costumes, religião e sua organização particular, seria um trabalho insano, que nos faria recuar perante insuperáveis dificuldades” (Soares et al., 1860, p. 109). Da ênfase dada a cada um desses elementos, dependerá a resposta às perguntas colocadas para debate.

Em “Qual o caráter distintivo da poesia brasileira?”, Galvão & Moreno (1857, p. 17) valem-se largamente da natureza tropical, colocada como diferença básica de oposição à Europa:

E, na verdade, a descrição de uma floresta nossa, não é a mesma que a de um bosque europeu; o variado de suas cores, a robustez de seus troncos devem dar mais matizes e fortaleza à nossa poesia; o vento que a agita não faz o mesmo rumor que na Europa; o eco que repete o grito da araponga, não é o mesmo que murmura as ternuras do rouxinol. A impetuosidade de

¹⁴ Com base nos dados levantados pela pesquisa “Caminhos do comparatismo nas folhas acadêmicas da São Paulo oitocentista: vozes dissonantes” (Natália Santos, Projeto financiado pela FAPEMIG Demanda Universal 1/2021). Em empate com Staël, encontra-se Gustave Planché, célebre à época por conta de sua atuação na prestigiosa *Revue des deux mondes*. As alusões a Staël são, no entanto, mais substanciais e mais voltadas ao problema das relações literatura e cultura, etc.

nossos rios deve ser a de nossa linguagem, a abundância de suas águas a de nossa palavra, e o correr manso e liso dos nossos regatos, com o canto matutino dos pássaros que matizam as suas margens, deve ser o deslizar de nossa poesia variada e matizada como a plumagem desses pássaros aos primeiros reflexos dos trópicos, mais dourado que em outra parte.

A partir desse quadro, que se prolonga por uma dezena de linhas, são inseridas tradições, algumas das quais, conforme os autores, belamente cantadas pelos poemas de Gonçalves Dias, referências ao povo brasileiro, com destaque para os indígenas, os quais, na esteira de Ferdinand Denis (*apud* Galvão; Moreno, 1857, p. 18), nada teriam “de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia”, ao lado dos brancos e dos escravizados. A menção a Denis é importante, dado que ele é um dos autores responsáveis por sugerir de forma mais direta o projeto que foi encampado pela intelectualidade brasileira oitocentista. Em seu dizer, segundo os pareceristas, a luz da literatura europeia “se enfraquece atravessando mares; e que deve se esvanecer completamente diante das inspirações primitivas de uma natureza cheia de energia” (Galvão; Moreno, 1857, p. 19). Há o reconhecimento de que havia muita influência das imagens europeias nas letras locais, ratificando o “que de maneira alguma nos convém” (Galvão; Moreno, 1857, p. 19). Nota-se, claramente, a perspectiva presente desde o título de estabelecer uma especificidade e de cortar relações, ficando a meio caminho do proposto por Staël, cuja concepção de literatura embasa o presente raciocínio.

Por fim, os acadêmicos historiam, nos gêneros lírico, épico e dramático, as obras que alimentariam esse caráter, passível de ser encontrado a partir do *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama. No panorama atual dos oitocentos, Gonçalves Dias seria o escritor que melhor representaria essa brasilidade, enquanto um autor como “M. Álvares de Azevedo pouco e muito pouco tem de brasileiro: apontaremos só a ‘Canção do sertanejo’” (Galvão; Moreno, 1857, p. 19). Dessa forma, nota-se que o primeiro parecer pende a balança acentuadamente para o prato do nacionalismo,

restringindo o escopo de nossa literatura e dialogando com uma série de colocações desse teor feitas no cenário intelectual brasileiro da época.

A entrada de um novo membro na comissão, na posição de relator, o acadêmico P. L. Pereira de Souza, no ano seguinte, faz com que a perspectiva do segundo documento se alargue consideravelmente, o que se vê logo pelo caráter opcional da questão-título: “A poesia deve ser cosmopolita ou nacional?”, admitindo, ao menos, a existência de mais de um via de pensamento. Nota-se que se expande uma ideia contida em germe em 1857 e que relembra a reflexão de Goethe acerca da onipresença da poesia entre os povos: “entre todos os povos manifesta-se logo a tendência para a poesia” (Galvão; Moreno, 1857, p. 17). No ano seguinte, ajunta-se à proposição a ciência como tendência natural do homem, garantindo, por outro lado, um lugar especial à primeira, pois o poeta faria a conexão entre a parte material de nossa natureza e aquela que a transcende, dotando a poesia de sublimidade, dado que ela se eleva às esferas celestes. Exemplos desses cantores que desbravam “os segredos que se passam nas regiões azuladas” (Galvão et al., 1858, p. 49) são Byron, Camões, Victor Hugo, Homero. Tal traço é bastante importante para a continuidade do raciocínio: “devemos pois estudar a questão de que tratamos, atendendo ao caráter principal da poesia, e colocar a questão do seguinte modo: convém a sublimidade da poesia que seja cosmopolita? Ou que ela seja nacional?” (Galvão et al., 1858, p. 48).

O próximo passo do trabalho é definir o que seria o nacional e o cosmopolita, a partir de embasamento teórico retirado de pensadores franceses, que são longamente traduzidos ao longo do parecer. O mais usado foi Edouard Mennechet e seu “Discurso sobre a nacionalidade da literatura francesa”, proferido no Congresso de historiadores europeus, reunidos no Instituto Histórico de Paris, em 1842. A sua preponderância se deve ao fato de Mennechet fornecer, inicialmente, ambas as concepções, sendo a primeira largamente apoiada em Mme de Staël, promovendo

uma ligação entre a índole da literatura e suas relações com o clima, as tradições, a religião etc. Ainda com base em Mennechet (*apud* Galvão et. al., 1858, p. 50), tem-se a seguinte definição para a poesia cosmopolita: “sabemos que há uma poesia independente dos tempos e dos lugares, poesia que não pertence a algum século, a algum país em particular e sim a todos os países e a todos os séculos: esta é a poesia dos sentimentos, a poesia das paixões – a poesia dos corações”. Complementando a noção extraída do teórico francês, os acadêmicos afirmam que

a poesia cosmopolita não tem uma cor particular – tem um mesmo aspecto aos olhos de todos os povos. É mais vasta que a poesia nacional – fala antes à alma humana do que a um país. (...) A poesia cosmopolita vagueia ativa no espaço e é por todos compreendida do mesmo modo, porque tira suas melodias do grande teclado da alma humana. (Galvão et. al., 1858, s. 8. n. 4, p. 50)

É interessante pontuar que, no texto de Mennechet, não há o termo “cosmopolita”, mas sim, “universal”, tendência, aliás, que perpassa as considerações feitas pelos acadêmicos até aqui. Essa poesia que não traz nenhuma marca de particularismo, sendo entendida em todos os lugares de um mesmo modo, parece aproximar-se da noção de cosmopolitismo vigente no Iluminismo, pautada em universais fomentados pela razão. É certo que tanto Staël quanto Goethe também trabalhavam com alguma divisa universal, no caso do segundo, os gregos e, no caso da primeira, um espírito universal que, por mais que circule entre todos, não está isento de transformações ao executar esse movimento. Mas não parece ser este último o entendimento do conceito.

Diante de duas conceituações tão estanques, não parece haver a possibilidade de estabelecer-se uma relação, o que é a base do pensamento comparatista aqui tratado. No entanto, a argumentação avança quando se mobiliza outro homem de letras francês, chamado Edgar Quinet, professor de literaturas estrangeiras, em Lyon e, depois, em Paris. O texto utilizado no parecer da comissão de literatura do Ensaio Filosófico Paulistano

é o discurso inicial da cátedra de literaturas meridionais, proferido por Quinet em 1842, quando assumiu o cargo no *Collège de France* e que, como de praxe, foi logo em seguida publicado numa revista cultural de grande circulação no século XIX, a *Revue des deux mondes*, publicação muito popular no Brasil oitocentista. Quinet, que usa de fato o termo ‘cosmopolita’, é traduzido do seguinte modo pelos estudantes:

Quanto mais reflito mais me convenço de que nada há vivo, nada há grande nas coisas e obras humanas onde se não ache este duplo caráter: o geral e o particular, a cabeça e o coração – [a] humanidade e a pátria. A imensa *Odisseia* gira ao redor da pequena Ítaca. O que há mais colossal que o poema de Dante? Atravessa o céu e o inferno – e no entanto o que há de mais florentino? Onde achareis um horizonte mais vasto que nas *Lusíadas* de Camões? Sulcais mares desconhecidos e no entretanto o que há mais português? Encontrais a querida Lisboa – nas extremidades da terra. (Quinet *apud* Galvão et. al., 1858, p. 51)

Embora o documento pareça trabalhar com uma noção anterior de cosmopolitismo, ancorado numa espécie de abstração que absorve diferenças, a presença do pensamento de Quinet, ao propor a coexistência desses princípios, acaba por superar o reducionismo de ter que optar por um dos termos, havendo um princípio de conservação do nacional, dentro de uma ótica mais ampla. A resposta dos acadêmicos, portanto, é que “em todo o poema devem existir (...) estes dois caracteres combinados a nacionalidade e o cosmopolitismo.” (Galvão et. al., 1858, p. 51) E, nessa combinação, admite-se uma comunicação com o outro, uma vez que “com o cosmopolitismo a vida de tudo quanto é nobre, isto é, desses princípios que não dominam um país, dominam o mundo inteiro – que não foram apregoados por um homem, mas por um Deus” (Galvão et. al., 1858, p. 51). Isto é, a existência de um princípio maior, comum a todos, aliado aos caracteres autóctones de cada local.

Tal processo faz com que a poesia cumpra seu propósito de sublimidade:

E na verdade, na poesia deve haver esse caráter vasto porque ela também o é. A humanidade é além da pátria, o ponto de mira de grandes almas. O político planeja seus cálculos e os executa tendo em vista a humanidade – o filósofo ama o cosmopolitismo, e dele faz às vezes seu mais belo sonho. Por que não há de o poeta – criatura de vistas elevadas, quase celestes – abraçar-se com esse grande princípio? (Galvão et. al., 1858, p. 51)

Na parte final do parecer, assim como visto anteriormente, elencam-se exemplos de obras que correspondam ao ideal proposto pela comissão. Curiosamente, o *Fausto* de Goethe, justamente um dos escritores mais atentos a esse diálogo interno/externo, é reputado como mau exemplo, não sendo “o fruto da verdadeira poesia”:

Goethe foi – por assim dizer – o criador da escola de poesia cosmopolita. O seu *Faust* nada tem de peculiar a um país – nada tem de especial a um século. Caráter sombrio e cético, inteligência incansável e nunca saciada, Faust vagueia sempre em altas regiões, tudo vê segundo a medida de seus caprichos e o poder sobrenatural de Mefistófeles. (Galvão et. al., 1858, p. 52)

Nenhuma produção brasileira é citada. Assim, pode-se pensar que na visão dos pareceristas, a busca por uma combinação ou tentativa de equilíbrio entre tais princípios ainda não havia sido realizada a contento entre nós.

Passados dois anos, a comissão de literatura, dessa vez, totalmente renovada, volta a emitir um posicionamento e, considerando a possível omissão às letras pátrias em 1858, a questão proposta parece encará-la ao indagar, já no título, sobre “qual o caráter da poesia moderna em geral, e da poesia brasileira em especial” (Soares et al., 1860, p 37). Ainda repassando a lição de Staël acerca das relações intrínsecas entre literatura e sociedade, os acadêmicos, por outro lado, enfatizam causas religiosas e políticas na configuração das instituições e, conseqüentemente, nas formas de produção literária, demonstrando uma espécie de avanço na compreensão das teses staëlinas, mais centradas na política. É possível dizer que essa mudança de ênfase, já delineada no segundo texto, que considera

o pitoresco na especificidade do torrão natal em menor grau que o primeiro, dá-se em função da presença marcante de Macedo Soares nesse grupo, um dos mais notáveis pensadores da Faculdade de Direito, naqueles tempos.

Em diversos artigos estampados nos jornais intramuros, mas especialmente em “Literatura Byrônica”, que veio a lume em 1861, no *Fórum Literário*, Soares faz afirmações que são retomadas no parecer: a poesia moderna tem por principal traço o ceticismo, advindo das reformas no âmbito da fé, caso da protestante, e da política, caso da Revolução Francesa. Essas convulsões, ao questionarem pilares civilizacionais seculares, teriam desestabilizado o indivíduo e suas certezas, jogando-o num profundo “desalento do espírito”:

A reforma das instituições trouxe o aperfeiçoamento das ideias, das crenças e dos princípios filosóficos. (...)

Mas, depois de observarmos o brilhante horizonte que cercava o desenvolvimento da inteligência nesses séculos de investigações, vemos suceder-se o crepúsculo da dúvida, que em breve repinta-se das mais negras cores.

O homem, escravo de sua vaidade, debalde quis profanar mistérios para ele vedados, tentou apanhar a nuvem espessa que fugia impelida pelo sopro do pensamento ousado, e porque faltou-lhe o dedo da Providência para guiá-lo no seu caminho, lá caiu no abismo da descrença, onde se estorce com todos os esgares de alucinado. (Soares et al., 1860, p. 38)

O raciocínio dos acadêmicos leva a pensar que, dessa feita, os humanos, sobretudo os filósofos iluministas, teriam passado à condição de Prometeu, sofrendo as consequências de aproximarem-se do fogo da sabedoria. Mas, diferentemente do mito, que amarga a sua própria maldição, no caso dos mortais, esta torna-se herança às gerações seguintes. Nesse sentido, os grandes nomes da poesia europeia deixam entrever, em suas obras, o fel da ironia: Goethe, Schiller, Byron, Senancour, Sainte-Beuve, Chateaubriand, Alfred de Musset, todos remontando à dúvida shakespeariana diante da profundidade da vida. É importante notar as similaridades desse contexto pós-

revolucionário delineado pelos pareceristas com o arrazoado feito por Gusdorf, em momento anterior. Trata-se principalmente da morte das utopias.

Estaria todo esse cenário ausente da poesia brasileira? Tais fenômenos não circulam a ponto de se imbuírem na constituição de nossa sociedade? Para os acadêmicos,

se estudarmos bem atentamente a poesia brasileira, veremos ela tomar direções diversas, causadas pelos também diversos motivos de sua inspiração. Temos de um lado, um laço de afinidade que liga a nossa literatura à literatura dos outros povos, e esse laço apertando-se tanto mais quanto avançamos na civilização que bebemos principalmente nos livros franceses, que nos iniciam nos mistérios da ciência. (Soares et al. 1860, p. 39)

Compreendendo, portanto, nossa ligação fundamental e inevitável com a Europa, o mecanismo adotado para que se possa olhar para o externo, preservando o interno, é a ideia de que “são dois [os] gênios da poesia brasileira”: Álvares de Azevedo, “representante da escola moderna entre nós” e Gonçalves Dias. Este último representa o caráter de nacionalidade que nossa literatura toma: “o majestoso espetáculo de nossa natureza virgem não poderia deixar de produzir esses belos cantos do sr. Gonçalves Dias que por excelência caracterizam esta face de nacionalidade pela qual deve ser considerada” (Soares et al. 1860, p. 39). Trata-se de uma solução bem ao gosto do romantismo, dado que polarizada, como a unir o grotesco e o sublime, as duas faces da moeda, sugerindo a tradição do prefácio ao *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, espécie de manifesto romântico, que afirmava a realidade por meio dos contrastes. Resta saber se esses dois aspectos de nossa expressão literária ocupariam o mesmo nível, pois é isso que a mescla de contrastes pretende.

Se, por um lado, elogia-se *Lira dos vinte anos* (1853), “belo no seu imaginar ousado”, cujo autor, “discípulo de Byron muitas vezes excedeu seu mestre pela força de sua ardente e fértil imaginação, por outro, pontua-se que “Gonçalves Dias é porém o poeta verdadeiramente brasileiro, está em oposição a Álvares de

Azevedo” (Soares et al. 1860, p. 40). Ainda não se tem, portanto, um autor e/ou obra que trabalhe dialeticamente esses dois polos, perfazendo um produto multifacetado, como previsto no cosmopolitismo de Mme. de Staël. Parece que o contato com o outro, na visão dos pareceristas, apagaria os traços particulares – caso da obra de Azevedo – e tal apagamento não realiza o intercâmbio pressuposto nas ideias de Goethe. De todo modo, admite-se que “ambos representam os dois gênios da poesia brasileira” (Soares et al. 1860, p. 40), posição que se configura mais flexível do que a apresentada no primeiro parecer discutido, que optou por cortar relações com o estrangeiro. Uma possibilidade de hospitalidade desponta.

Conclusão

O estudo de caso à luz das ideias de Mme de Staël e Goethe evidencia uma abertura, por parte dos acadêmicos, em pensar a complexa questão das relações inevitáveis entre a literatura brasileira e as demais. Como motivação desse reposicionamento, além das alterações na composição das comissões, é preciso notar os diferentes arcabouços teóricos mobilizados. No primeiro, há Ferdinand Denis, intelectual francês que aqui residiu por alguns anos, produzindo um esboço historiográfico acerca de nossa literatura. Parte dele, como visto, uma das mais célebres sugestões de interiorização às letras brasileiras, acatada por diversos escritores, ao longo dos oitocentos. No segundo, há Edgar Quinet. Ele, assim como outros seus contemporâneos, como Jean-Jacques Ampère e Xavier Maistré, ocupava-se dos estudos de literaturas estrangeiras, razão pela qual eles podem ser apontados, conforme Pichois, Brunel e Rousseau, como os ancestrais da literatura comparada.

É o viés relacional, do geral com o particular, do interno com o externo, enfim, do nacional e do cosmopolita – e não o viés da especificação –, que aparenta ter sido resgatado do trabalho de Quinet para impulsionar a mediatriz adotada no segundo parecer.

Fomentar a identidade nacional não significa uma interiorização absoluta, mas ela se dá nesse movimento dialético ocorrido nas obras-primas listadas no texto francês e que bem poderiam servir de insumo para a elaboração, entre nós, de obras que adotassem essa mesma perspectiva. A mescla proposta pelo segundo parecer, que entrevia uma espécie de “sentimento íntimo” presente nas obras verdadeiramente nacionais, uma expressão cunhada por Machado de Assis, na altura da década de 1870, é logo dicotomizada pelo terceiro documento analisado. Ali, propõe-se a manutenção de uma tensão entre o nacional e o estrangeiro. Se não se nega a nossa relação com o outro, ela não faz parte de nossa especificidade. A comparação desses três pareceres matiza a ideia cosmopolita que se tem da segunda geração, uma vez que nem sempre a apropriação das ideias estrangeiras era considerada legítima, ao menos, em termos programáticos, caso dos documentos analisados. A prática poética é outra seara.

Conclui-se, portanto, que a literatura comparada, mais que uma forma de estudar a literatura, abarca relações políticas e ideológicas passíveis de serem notadas pelos conceitos utilizados pelos comparatistas. A partir disso, vê-se a importância do embasamento teórico para se adotar determinadas posições que poderiam destoar do panorama de um dado período, no caso, o do romantismo brasileiro. Por meio do exemplo trabalhado, a presença não exclusiva, mas determinante, do pensamento de Edgar Quinet, sugere que o comparatismo, no Brasil do século XIX, não era tão espontâneo, como disse Candido (1993), em pequeno artigo intitulado “Literatura comparada”.

Referências

ACHUGAR, H. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2006.

BRUNEL, P. ; PICHOS C. ; ROUSSEAU, A.-M. **Qu'est-ce que la littérature comparée?**. 3. ed. Paris: Armand Colin Éditeur, 1983.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, A. Literatura comparada. In: CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 211-215.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

COSMOPOLITANISM. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

DAMROSCH, D. **What is world literature?**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

GALVÃO, M. N. F.; MORENO, L. R. P. Qual o caráter distintivo da poesia brasileira?: parecer da comissão de literatura. **Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano**, 1857, s. 8, n. 4, p. 17-19.

GALVÃO, M. N. F.; MORENO, L. R. P.; SOUZA, P. L. P. A poesia deve ser cosmopolita ou nacional? Parecer lido em sessão do Ensaio Filosófico Paulistano pelo relator da comissão de literatura. **Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano**, 1858, s. 7. n. 2, p. 48-52.

GARMES, H. **O Romantismo Paulista**: os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.

GOETHE. Conversações com Eckermann. In: LOBO, L. **Teorias poéticas do romantismo**: tradução, seleção e notas. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987, p. 25-34.

GUIMARÃES, B. Reflexões sobre a poesia brasileira. **Ensaio literários**: jornal de uma associação de acadêmicos, p. 13-20, 1847.

GUSDORF, G. **Le romantisme I: le savoir romantique**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1993.

KANT, E. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Trad. de Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

MACHEREY, P. **À quoi pense la littérature**: exercice de philosophie littéraire. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

MACHEREY, P. Culture nationale et culture cosmopolite chez Mme de Staël. In: ESPAGNE, M.; WERNER, M. **Transferts**: les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle). Paris: Editions Recherches sur les civilisations, 1988.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2015.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SOARES, M; MENDONÇA, S.; PRADO, A. S. Parecer lido no Ensaio filosófico por A. da Silva Prado, relator da comissão de literatura, sobre a tese "Qual o caráter da poesia moderna em geral, e da poesia brasileira em especial?". **Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano**, 1860, s. 10, n. 3, p. 37-40.

TERRA, R. R. Algumas questões sobre a filosofia da história em Kant. In: KANT, E. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Trad. de Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

REFLEXIONES EN TORNO AL SUBGÉNERO *“NUEVA NOVELA HISTÓRICA”*

Carlos Ferrer Plaza

El auge del subgénero denominado “nueva novela histórica”, marcado tanto por la calidad como por la cantidad de las novelas publicadas por autores hispanoamericanos entre los años setenta y noventa del pasado siglo sigue pujante en la actualidad, si bien se observó, a partir de la primera década del siglo XXI, una ostensible deriva hacia lo que María Cristina Pons (2009) califica como “literatura mercenaria” al responder sus manifestaciones a intereses editoriales dictados por la popularidad alcanzada por el subgénero. Especialmente entre esas dos décadas de auge, los años ochenta y noventa, se produjo una profunda redefinición del modelo tradicional del subgénero novela histórica que ocasionó, a partir de mediados de los años ochenta, la publicación de un nutrido número de aproximaciones críticas ante lo que iniciaba a percibirse como una nueva tendencia narrativa hasta alcanzar una ostensible centralidad en el discurso académico de los años noventa, dando lugar a un verdadero boom de trabajos críticos en los cuales se verifica un esfuerzo por determinar rasgos definitorios, sobre todo en los estudios pioneros (Barrientos, 1985; Aínsa, 1991; Menton, 1993), cuya operatividad con el paso del tiempo ha mostrado sus límites para dar cuenta cabal de la envergadura del fenómeno, siendo considerados en la actualidad demasiado restrictivos para abarcar la heterogeneidad de propuestas narrativas incluidas en el modelo genérico. Teniendo en cuenta estas limitaciones, me propongo reflexionar en el presente texto sobre el rápido auge de la nueva tendencia y su impacto en el horizonte de expectativas genérico de los lectores, a la luz de los estudios críticos que interpretaron y delimitaron el

subgénero, legitimándolo como herramienta de clasificación e interpretación de una determinada realidad literaria.

El marbete “nueva novela histórica” fue usado por primera vez por Ángel Rama en 1981 en la introducción a su antología *Nuevos narradores hispanoamericanos* para describir la ruptura que las novelas *Terra Nostra* y *Yo el Supremo* llevaron a cabo respecto al modelo romántico de la novela histórica. Camino que seguirá el crítico Fernando Aínsa en su artículo de 1991 “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en el que afirma que la ruptura se produce respecto a un “modelo estético único” mantenido en el tiempo – novela histórica romántica, novela histórica realista, novela histórica modernista, novela histórica vanguardista – a través de la incorporación a la ficción de tema histórico de “una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra” (1991, p. 17). Dos años después, Seymour Mentón, en su estudio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993), mantiene esta distinción entre novela histórica tradicional y “nueva novela histórica”. En 1996 María Cristina Pons preferirá la denominación “novela histórica de fin de siglo” para significar el cambio radical de estas novelas respecto al modelo, “tanto por lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa como en la posición que adoptan frente a la historia y a la historiografía” (1996, p. 15-16).

Esta posición de los narradores a la que se refiere Pons es clave para entender el subgénero. Tanto en los estudios pioneros como en los sucesivos trabajos publicados en el siglo XXI coinciden en un aspecto: las ostensibles diferencias entre la novela histórica clásica y esta nueva tendencia revisionista, paródica, híbrida, deconstruccionista y metaficcional que irrumpe en el campo narrativo hispanoamericano en la segunda mitad de los setenta. Para explicar las notorias desemejanzas entre ambas, debemos tener en cuenta, además de las lógicas y determinantes repercusiones de la sucesión de diferentes paradigmas novelísticos, la evidente evolución paralela y

transversal de este subgénero debido a profundos cuestionamientos epistemológicos en el ámbito de la filosofía de la historia y la historiografía, dirigidos a poner de relieve como fundamento de la aprehensión del pasado el aspecto “performativo” intrínseco al discurso histórico.¹

A partir de los años setenta la historiografía tradicional se enfrenta con tres retos: el primero lo configuran las teorías postestructuralistas de la historia, cuyos planteamientos cuestionan el conocimiento del historiador y la labor que realiza, ya que estaría determinada irremediablemente por las relaciones de poder, la ideología y la cultura; estas teorías niegan así la universalidad y trascendencia que se le reconocían a la historia occidental como disciplina, además, a esto se une el denominado “giro lingüístico” en la disciplina histórica representado por las teorías narrativistas de Hayden White (2003), quien lanza uno de los ataques más incisivos contra la historiografía, borrando de un plumazo la distinción genérica entre ficción e historia, que tras el embate queda reducida a “artefacto literario”. De esta forma, tanto los posestructuralistas como los narrativistas, aunque aceptan la existencia del pasado, problematizan aquellas cuestiones inherentes a la escritura de la historia y ponen en tela de juicio la posibilidad de representar la realidad, aumentando la conciencia crítica de los límites del conocimiento del pasado, obstáculos ante los que emerge la necesidad de confrontar diferentes verdades históricas producidas en procesos similares; el segundo reto nace de la crítica de los metarrelatos occidentales de

¹ Estoy de acuerdo con la perspectiva de Noé Jitrik de considerar los cambios de la novela histórica contemporánea como consecuencia de los diferentes paradigmas y modelos que intervienen en la producción de las obras: “la novela histórica termina por evadirse de lo circunstancial romántico que le permitió surgir –conservando algunas marcas de origen– y se prolonga en el tiempo modificándose, adecuándose, remodelándose según decisiones que se nutren de nuevos requerimientos, de nuevos saberes. En suma, que si [la novela histórica] posee una fisonomía bien determinada en textos iniciales (...) su aspecto es algo diferente en la inflexión positivista, y mucho más en las últimas décadas del siglo XX” (1995, p. 33).

Lyotard entre los cuales la historia ocupa un lugar central tanto en su vertiente burguesa como marxista; por último, el tercer reto lo constituye la llamada “nueva historia”, introducida por Jacques Le Goff y Pierre Nora en Francia, que renueva la disciplina tanto respecto al objeto de estudio del historiador –ampliado a la historia de todas las actividades humanas (historia del clima, de las prácticas sexuales, del mito, del cuerpo, etc.) – como a la utilización voluntaria y ostensible de técnicas narrativas – incorporación de la voz del historiador en la enunciación, multiplicidad de voces narrativas y puntos de vista – y de una metodología basada en la ampliación del concepto de fuente histórica más allá del documento escrito y oficial hasta abarcar documentos que aportan información sobre la historia económica y social (datos estadísticos, listas de precios, imágenes) o la historia cultural (relatos orales, fotografías, etc.).²

La búsqueda de los motivos que expliquen la crisis epistemológica de la historia ha llevado a señalar la apertura disciplinaria de la historiografía, primero hacia las ciencias sociales y su metodología y después hacia las ciencias humanas, como una de las causas principales. Fernando Aínsa, en su artículo “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico” (1994), señala que el efecto de esta apertura ha sido una ampliación paulatina de la disciplina hacia ámbitos de la actividad humana que le eran completamente ajenos, con la consecuencia de que se contempla como fuente documental el imaginario individual y colectivo (incluida la literatura y sus repercusiones en los propios hechos históricos); de ahí que se haya puesto de relieve la historicidad, y por tanto la relatividad de las fronteras entre racionalidad e irracionalidad o imaginación y realidad:

² Véase la exposición de estos retos en el estudio fundamental de Magdalena Perkowska *Historias híbridas. La novela histórica latinoamericana (1850-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. (2008).

Los límites tradicionales entre el imaginario y lo real se han desdibujado en aras de una visión «antropológica-cultural» relativista, donde importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal, los deseos y sus representaciones, la historia de las mentalidades como representación de la conciencia colectiva, los territorios equívocos de lo irracional, el subconsciente y lo inquietante, las diferentes «representaciones del mundo» de épocas pasadas.

La ciencia histórica se ha enriquecido así con los mitos, leyendas, creencias, ideas-fuerza movilizadoras y una narrativa enraizada en el devenir histórico, a la cual utiliza como fuente documental. (Aínsa, 1994, p. 34)

Se observa, pues, que la “nueva novela histórica” es fruto de las nuevas corrientes historiográficas que avanzan hacia un desdibujamiento de las fronteras entre el discurso histórico y la ficción causado por la amplitud que ha ido asumiendo la noción de lo histórico. Joan Oleza, en “Una nueva alianza en historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo” (1996), artículo recogido en una de las numerosas actas de congresos y coloquios publicados en los años noventa sobre ficción histórica, destaca que la inestabilidad e incertidumbre que han venido acechando a esas dos categorías de discurso – generadas en el ámbito del lenguaje – se imbrican resultando la creciente “historización de la ficción” un hecho simétrico a la gradual “ficcionalización de la historia” (1996, p. 83), difuminándose – aún más si cabe en discursos que surgen híbridos– la frontera porosa entre las dos categorías de representación de la realidad histórica. Las tendencias de la filosofía de la historia, a las que nos acabamos de referir someramente, determinan en gran medida los rasgos de la nueva ficción histórica en Hispanoamérica y explican paralelismos significativos entre las nuevas concepciones historiográficas y la orientación epistemológica presente en novelas como *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*. Esta orientación se basa tanto en el cuestionamiento explícito de la historia oficial como construcción retórico-ideológica que se legitima en fuentes historiográficas como en la aparición de una nueva conciencia histórica que abarca

la “visión antropológico-cultural” a la que se refiere Aínsa, y que habría sido omitida en el discurso histórico institucional.

Ciertamente, la convergencia entre las propuestas de filósofos postestructuralistas y las nuevas tendencias historiográficas generó un cambio epistemológico fundamentado en la convicción de que el discurso histórico como tal es una construcción subjetiva y abrió el horizonte al diálogo entre distintos campos del conocimiento como la etnología cultural, la mitología, etc. Las novelas históricas de finales del siglo XX se encuadran en este nuevo marco epistemológico, de acuerdo con el cual los documentos en los que se apoyaba como fuente el relato de los acontecimientos en la novela histórica tradicional serán cuestionados, pues el lenguaje ya no se concibe como el instrumento que refleja transparentemente los hechos. Esto supondrá, por una parte, que muchas novelas históricas contemporáneas se centren no sólo en los acontecimientos, sino en cómo fueron registrados y trascendieron imponiendo una determinada visión ideológica, y por otro lado, que las obras incluyan la historia que no había sido documentada por ser de “larga duración” –en términos de Braudel– ya que los documentos oficiales se limitan a dar cuenta de los acontecimientos. Para Oleza, el resurgimiento de la novela histórica se debe, además de a la recuperación de la “historia de los acontecimientos”, a la asimilación de la labor del historiador y del novelista, lo que explica la tendencia a manejar formas expresivas que muestran la hibridez entre historia y ficción, como las autobiografías, memorias, crónicas y diarios (1996, p. 88).

Establecer la diferencia entre historia y ficción ha ocupado gran parte de los estudios dedicados al subgénero. Aínsa, en el artículo de 1997 “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, acomete este problema destacando que la diferencia entre los dos tipos de discurso estriba principalmente en la intención del autor. El historiador se atiene a la convención de la veracidad con manifiesta voluntad de objetividad, mientras que el novelista acata la convención de la

ficcionalidad, lo que implica una subjetivación de la historia. Sin embargo, insiste en que tanto las fronteras entre verdad y verosimilitud como los límites entre realidad y ficción son históricamente variables, así como las propias convenciones que rigen los géneros histórico y novelesco.³ De este modo, si, por una parte, la “relativización de la verdad” hacia la que se dirigieron las diferentes teorías sobre la historia acortó la distancia entre el espacio ocupado por el perspectivismo y la ambigüedad, propios de la ficción, y el espacio de la historia, por otra parte, afirma Aínsa, un autor como Roa Bastos crea en su novela *Yo el Supremo* un compilador imaginario que intenta escribir una historia conformándose a la convención de veracidad, al mismo tiempo que invoca la convención de la ficcionalidad (Ainsa, 1997, p. 116-119).

Pienso que, como ha señalado Sklodowska en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991), las intenciones ideológicas del discurso histórico y el discurso novelístico no tienen que oponerse necesariamente, pues pueden tender ambos a una revisión y desmitificación de la historiografía oficial aun cuando el primero intente “re-familiarizarnos con los acontecimientos olvidados por culpa de un accidente, una negligencia o una represión”, mientras que el segundo persigue “una desautomatización de lo aceptado y de lo familiar” (1991, p. 33), lo cual encaja con la voluntad expresada en numerosas ocasiones por el escritor paraguayo Roa Bastos de reprobar los documentos por medio de los cuales el discurso histórico ha probado la veracidad de los hechos históricos con el fin de construir la versión oficial. Sin embargo, Sklodowska, aun aceptando la elaboración literaria de los hechos en el discurso histórico, establece la diferencia de este respecto a la ficción en las diversas

³ María Cristina Pons coincide plenamente aquí con lo expuesto por Aínsa: “(...) las relaciones que la novela histórica entabla con la *verdad* y el conocimiento histórico no son relaciones abstractas y estables, sino que se modificaron según los diferentes periodos históricos y las mutaciones en las concepciones de la historiografía y la historia [...] y también de la ideología desde la cual se escriben el documento histórico, la historia y la novela histórica” (1996, p. 55).

funciones del lenguaje – enunciadas por Roman Jakobson – que predominan en los dos tipos de discurso: la función comunicativa del lenguaje para alcanzar una dimensión cognoscitiva, en el discurso histórico, histórico, y la función poética en la novela, que prevalecería con el propósito de realzar la dimensión estética del texto, con lo cual el lector no tiene ninguna duda de encontrarse ante un texto literario y no un documento historiográfico, aunque, reconoce la investigadora, numerosos ejemplos de “nueva novela histórica” se realicen “a partir de una documentación extensa” (1991, p. 34).

A mi modo de ver, es a través de la transdisciplinaridad como metodología adoptada por la historiografía contemporánea – cuyo resultado más evidente es la ampliación de los conceptos de historia y documento –, que las lecturas críticas de las obras de la segunda mitad del siglo XX convergen en una reestructuración retrospectiva del sistema literario de las décadas precedentes a la eclosión de la “nueva novela histórica”. En lo referente a este aspecto debemos tener muy en cuenta, además del cambio de paradigma historiográfico, la definición del nuevo subgénero en la base del pacto de lectura, en la que destaca como rasgo constitutivo la incorporación del documento a la diégesis. Teniendo en cuenta este rasgo se podrá poner límites a un sentido excesivamente laxo de *lo histórico* que, como apunta María Cristina Pons, una vez adoptado alcanza a incluir en el subgénero de novela histórica “a casi toda la literatura latinoamericana” (1996, p. 49).

Muchas de las definiciones aportadas por la crítica, considerando como factor determinante la supremacía asumida por el documento o pre-texto como único elemento capaz de otorgar el estatuto de histórico a un hecho, postulan su presencia como peculiaridad central en el concepto de novela histórica. Aunque la fuente historiográfica no fuera considerada al teorizar la novela histórica tradicional (Lukács), en el nuevo contexto

permeado por posiciones posmodernas,⁴ esta se contempla como indispensable para que una novela pueda acogerse a este vehículo genérico. De este modo, de acuerdo con la definición de Cristina Pons una novela histórica se debe apoyar “ya sea en una relación de fidelidad o infidelidad, sobre un pasado histórico documentado (discursivizado en los textos producidos por los historiadores, en los documentos mismos y en versiones orales de testigos o participantes) e inscrito en la memoria colectiva” (1996, p. 65). Dos de los estudios que se proponen establecer la poética del subgénero hacen hincapié en este criterio como primer rasgo definitorio: Celia Fernández Prieto, en *Historia y novela: poética de la novela histórica*, indica que la novela histórica siempre tiene que incorporar en la diégesis ficcional materiales que han sido documentados y codificados previamente y que se consideran históricos (2003, p. 177); por su parte, en su monografía *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, Begoña Pulido especifica que este material “puede estar alterado, modificado, elidido, pero el autor siempre, necesariamente, debe haber cubierto ese paso previo” (2006, p. 217), y concuerda con Pons el hecho de que su incorporación a la diégesis puede realizarse fiel o infielmente.

Por tanto, podemos afirmar que la “nueva novela histórica” hereda el carácter transtextual del modelo histórico decimonónico en Latinoamérica, el cual se atenía fielmente al documento

⁴ De acuerdo con lo expuesto en los trabajos dedicados al estudio de la episteme posmoderna, la historia no ha muerto, sino que más bien ha resucitado bajo forma de texto, en contraste con el formalismo a-histórico y esteticista propio del *Modernismo*. Esta resurrección se observa en la producción de novelas bautizadas por Linda Hutcheon con el marbete de “*metaficción historiográfica*”, cuyo propósito es cuestionar el modo de conocimiento y representación del pasado: “History es not made obsolete: it is, however, being rethought – as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* exists, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts” (2000, p. 16).

historiográfico para respaldar la verosimilitud en la base del contrato de lectura establecido en el siglo XIX con la clara intención de intervenir en la configuración del proyecto futuro de las incipientes naciones latinoamericanas (de ahí que no evoque nostálgicamente el pasado o se evada reconstruyéndolo, como en la novela europea), mientras que a finales del siglo XX incorpora la fuente “infielmente”, cuestionándola, poniendo en tela de juicio la objetividad y la veracidad que, por su estatuto de histórica, avalaba en los orígenes del subgénero. Michael Rössner (1999) llama a este proceso de incorporación del documento en el subgénero “modelo de la intertextualidad lúdica”. En su opinión, América Latina recupera su historia a través de la literatura y emite su propio juicio contra la visión tradicional de la labor histórica en el continente. De este modo, reforzando la relación textual presente en la historiografía (discurso histórico sobre sus fuentes documentales) y valiéndose de los frutos de la experimentación de la novela del boom se aviene a una concepción de la obra narrativa como una re-escritura de textos preexistentes, literarios o historiográficos superpuestos en un espacio de diálogo intertextual en el que “la Historia con mayúscula se descompone” (1999, p. 70). Siguiendo esta argumentación, es posible afirmar que, al incorporar el pre-texto a la novela valiéndose del juego intertextual, los autores se sirven del apoyo documental para descomponer las versiones históricas deliberadamente manipuladas por el Poder para legitimarse, con implicaciones políticas innegables (por mucho que afirme la posmodernidad), reescribiendo historias alternativas inventadas – que según la noción ampliada de documento aportan tanto saber histórico como el archivo oficial – con el objetivo de refutar la inevitabilidad de los hechos históricos (en cuanto legitimados por el discurso histórico) y sus consecuencias en un presente en crisis.

De hecho, esta nueva perspectiva está estrechamente relacionada tanto con el contexto socio-político en el que se produce – años setenta marcados por el fracaso de los proyectos revolucionarios y la instauración de dictaduras militares en buena

parte de los países latinoamericanos –, así como con el agotamiento del fenómeno del boom, cuyos aspectos comerciales y lecturas fuera del ámbito continental se conjugaban mal con la actitud comprometida con la realidad sociohistórica a la que se enfrentaba el novelista hispanoamericano, despertado abruptamente del sueño de las utopías para caer de nuevo en la pesadilla de la historia. Mientras que, desde una perspectiva estética, el proceso de historización se propone superar el creciente descrédito del paradigma narrativo mitopoético y mágico-realista, la novela histórica “revisitada” – término usado por Sklodowska (1991) – en clave paródica, en cuanto forma narrativa referencial y transtextual, sirve tanto para evitar los peligros ideológicos de la “América maravillosa” en la coyuntura histórica de los años setenta, como para impulsar la renovación estética de la ficción histórica, insuflándole mayor eficacia expresiva, por medio de la incorporación en la novela de la tensión invención/historia documentada.

Por otra parte, considero que, para entender cabalmente el impacto que tuvo la emergencia del nuevo subgénero, es imprescindible tener en cuenta cómo influyó este hecho en la experiencia del lector en vistas al reconocimiento del modelo subyacente a la obra para lo que este recurre a su memoria literaria y al sistema en el que se reactualiza el texto. Se trata, pues, de ubicar el texto en la coyuntura conformada por su historicidad e integración en un sistema. De esta forma se observa, en el nivel de lectura, que el proceso de institucionalización del género “nueva novela histórica”, a través del peso que fue adquiriendo el fenómeno crítico metadiscursivo al que me he venido refiriendo en este texto – en el sentido que le atribuye Todorov de “discurso sobre los géneros” (1988, p. 36) – establece nuevos parámetros de reconocimiento literario, generando la incorporación bajo este nuevo marbete, en algunos casos, de novelas anteriormente interpretadas con base en otras coordenadas genéricas. Este fenómeno se produce en función de lo que Schaeffer (2006) denomina “efecto de retroacción genérica”,

a causa del cual estos desplazamientos intergenéricos de las obras a través de sus recontextualizaciones sucesivas indican tanto la variabilidad del género como la complejidad de los cambios de estructuración del campo literario en el tiempo (2006, p. 97-111). El teórico francés parte de una premisa obvia pero que vale la pena recordar:

Un texto no sabría predeterminar todas sus afinidades posteriores con clases de textos todavía inexistentes en el momento de su producción, puesto que sus afinidades dependen tanto de los textos futuros (y de los cambios históricos eventuales que conciernen a los criterios de clasificación) como de las propiedades intrínsecas del texto en cuestión. (Schaeffer, 2006, p. 101)

Schaeffer toma el concepto de cambio retroactivo del filósofo Arthur C. Danto, quien evidencia que, a diferencia de lo que ocurre con cualquier otro acto discursivo, el arte futuro influye sobre el pasado, borgeanamente cada escritor crea a sus precursores.

Celia Fernández Prieto (2004), en su artículo “El anacronismo: formas y funciones”, hace hincapié en la importancia de la teoría de las oraciones narrativas de Danto para comprender la producción de novela histórica de finales del siglo XX:

Si el pasado solo adquiere significación e inteligibilidad a la luz de acontecimientos posteriores y si esa estructura relacional pasado-futuro del pasado se determina desde el presente, hablar del pasado es una forma indirecta de hablar del presente. No interesa el personaje histórico que fue, sino el que ahora le hacemos ser, el mito que queremos levantar o deshacer. El anacronismo constituye el lugar desde el que inevitablemente se describe ese pasado y por tanto ya no se oculta ni resulta vergonzante. Ahora se explota, se exalta, se subraya (Prieto, 2004, p. 255).⁵

⁵ Por lo que se refiere a este aspecto, nos parece significativo el artículo que Alejo Carpentier publicó en abril de 1956 en *El Nacional* de Caracas titulado “Sartre y la Historia”, en el cual el escritor cubano –cuya obra *El arpa y la sombra* evidencia la “explotación” desvergonzada del anacronismo (rasgo diferenciador de la “nueva novela histórica”, como indica Fernández Prieto) – analizaba la frase sartreana “la vigencia del pasado depende del futuro”. Carpentier, gran cuestionador de los procedimientos en que se apoya la historiografía, atribuye a este

Este efecto interpretativo *a posteriori* es aplicable igualmente en las sucesivas relecturas de una obra literaria, ejerciéndose lo que Fernando Aínsa denomina “el poder retroactivo de la crítica” (1984, p. 22).⁶ No podría ser de otra manera cuando la labor crítica nunca procede a partir de conceptos unívocos, sino, muy por el contrario, variables históricamente o, como indica Claudio Guillén (2013, p. 351), no es posible hacer historia de la literatura sin relacionar el pasado con su futuro profiriendo “profecías desde el pasado”.

Pongamos un ejemplo paradigmático con el fin de ilustrar esta fluctuación de las fronteras en el horizonte de expectativas genérico: el caso de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Desde su publicación en 1949, la recepción crítica de esta novela ha avanzado en varias direcciones en función de la tendencia hegemónica en el momento de su lectura, lo cual indudablemente ha modificado el horizonte de expectativas y, de acuerdo con este, su interpretación. Los estudiosos, en sus sucesivos abordajes de la obra, han privilegiado determinados elementos que, aunque hayan sido tomados en consideración en cada una de las lecturas, adquieren valores diferentes, pasando de ser fundamentales a accesorios o viceversa; todo ello retrospectivamente. De estas

procedimiento hermenéutico usado por los historiadores las “versiones tendenciosas de la historia” a las que se había asistido en las décadas precedentes y afirma: “Haciendo decir tan solo a ciertos hombres las palabras que hoy conviene escuchar; viéndoseles exclusivamente en función de una actitud transitoria; prestándoles un poder de adivinación que no tuvieron, se ha llegado a hacer de ellos unos arquetipos absurdos” (2003b, p. 270-271).

⁶ Fernando Aínsa, en su artículo de 1973 “La invención como crítica y la crítica como invención”, expone, con el fin de delinear un posible sistema novelesco latinoamericano, una propuesta metodológica de crítica rigurosamente creativa basada en la invención. El crítico uruguayo manifiesta plena conciencia del peso que asume el discurso crítico en las sucesivas relecturas de la obra singular: “Pero la gran apuesta de la crítica como invención no puede estar solo dada en relación al presente: su gran prueba de fuego está en su poder retroactivo” (1984, p. 22). Y afirma que “el texto literario, inacabado siempre, en la medida que es prolongado por otros críticamente, mantiene su permanente actualidad. El buen crítico prolonga la invención del autor, operación que es infinita en los hechos (...) incorporándose a los textos originales que amplían y enriquecen” (1984, p. 20).

lecturas señalaré las tres que considero más pertinentes para este trabajo por privilegiar o, por el contrario, colocar en un segundo plano la presencia de la historia como elemento constructivo, revelando la aplicación de un concepto de historia ampliado en la exégesis de la novela, lo cual, como he señalado, ensancha el horizonte de expectativas genérico hasta la lectura de *El reino de este mundo* como representante *avant la lettre* de la “nueva novela histórica”.

En primer lugar, encontramos aquellos estudios que abordan la obra desde la perspectiva de “lo real maravilloso americano”, noción formulada por el novelista cubano en el Prólogo a *El reino de este mundo*. Este concepto está estrechamente ligado al surrealismo y, por ende, tiene una matriz europea que se proyecta sobre la expresión de la identidad mestiza de América, “compendio de prodigios naturales, culturales e históricos” (Chiampi, 1983, p. 36). En segundo lugar – y en contacto con otro sistema – los estudiosos ponen en relación *El reino de este mundo* con la serie literaria de la “narrativa de la dictadura”. Por último, encontramos aquellos que la leen privilegiando una interpretación en la cual el texto destaca como contradiscurso histórico que aspira a sustituir las versiones eurocéntricas de la historia y dar voz a los silenciados, cuya consecuencia es principalmente una lectura genológica “retrospectiva”, coincidente y derivada del auge del subgénero “nueva novela histórica”, la cual, en su recepción crítica más posmodernista y poscolonial, centra su interés en el esclavo negro Ti Noel como protagonista descentrado y subalterno, representante de un colectivo en los márgenes del poder.

En función de dicha clasificación retrospectiva, la novela *El reino de este mundo* ha sido emparentada genológicamente con el nuevo subgénero novelístico y elevada al rango de precursora. De este modo, esta novela, “considerada ejemplo de lo *real maravilloso*, solo en los últimos años se ha estudiado como novela histórica” (Grillo, 2010, p. 24) tras ser definida por Seymour Menton “la primera verdadera nueva novela histórica” (1993, p.

38)⁷ y reconocida como “notorio antecedente” del subgénero finisecular por Carlos Pacheco (1997, p. 34). Por otra parte, Hans-Otto Dill (1997, p. 205) afirma que “es a la vez una de las primeras Nuevas Novelas y la primerísima auténtica novela histórica latinoamericana”, poniendo de relieve su carácter profundamente innovador respecto al contexto literario en el que apareció, cuya estética había optado por dar la espalda a la historia y apostar por una visión centrada en el presente. María Cristina Pons (2000) coincide con Dill al observar que Carpentier cultiva el género “a contrapelo de su tiempo”, puesto que contemporáneamente las preocupaciones de la identidad y la nación, centrales en la novela histórica romántica y realista, se habían desplazado a una nueva forma literaria, la novela de la tierra y el criollismo, en las que la indagación del pasado para explicar las causas de la crisis del presente había sido sustituida por un interés por la contemporaneidad, con el objetivo de provocar cambios revolucionarios (200, p. 144).

A mi juicio, la neutralización de la dicotomía mito/historia está en la base de la ampliación del horizonte de expectativas genérico respecto a la serie narrativa de la novela histórica que *a posteriori* ha dejado de considerar el mito, omnipresente en la narrativa hispanoamericana desde los años cuarenta, como antihistórico – en cuanto anulaba el concepto teleológico de la historia – e ineficaz para alcanzar el conocimiento del pasado, ya que no recurría a la racionalidad en la interpretación de las fuentes documentales. Ahora bien, es importante tener en cuenta que la historia y el mito comparten dos características esenciales

⁷ Se insiste en que es la verdadera porque es *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, publicada en 1969 en México, la novela considerada en la mayor parte de estudios la pionera de la nueva tendencia histórica (Aínsa, Barrientos, Pacheco). Sklodowska (1991) destaca que la obra pasó desapercibida cuando vio la luz, durante el auge del boom, y sólo en los años ochenta consiguió el reconocimiento crítico a través de “exégesis retrospectivas”, lo que deja suponer, en opinión de la autora, que en el momento de la publicación de la obra “el autor se había adelantado al horizonte de expectativas de sus lectores” (1991, p. 43).

que los aproximan: en primer lugar, ambos usan el relato para dar cuenta de fenómenos y acontecimientos específicos puntuales, aun utilizando criterios diametralmente opuestos y, en segundo lugar, los dos cumplen la misma función en el seno de las sociedades: proporcionan a una comunidad elementos de cohesión social.

Por otro lado, tanto el mito, anulando la singularidad de la historia, como el rito, reactualizando el pasado en el presente, suprimen la historicidad del momento. Desde principios del siglo XX la “decadencia” de la civilización occidental vaticinada por Spengler apareció en diferentes ámbitos relacionada con la disolución de lo sagrado en la fe ilimitada del hombre europeo en la historia, cuyo efecto, desde el campo de la historia de las religiones, analizó Mircea Eliade en su ensayo de 1953 “Simbolismo religioso y valorización de la angustia” (1991). En este texto Eliade señala que la conciencia histórica europea supone “en realidad el instante supremo que precede y anuncia la muerte” (“un simple anunciador de su muerte inminente”, aclara), presupuesto análogo a la creencia de algunas religiones en la existencia, antes de acceder a otro estado ontológico, de una visión por parte del moribundo de cada uno de los momentos de su vida. De esta forma, la desaparición de lo sagrado, que habría asegurado por medio del mito del eterno retorno la creación de un mundo nuevo tras la catástrofe cósmica, enfrenta al hombre moderno a la nada y a la angustia (Eliade, 1991, p. 42-53). Por consiguiente, el joven continente americano se dispone a rescatar de la realidad – bajo la forma de la fe carpenteriana, distanciada de la secularización europea – el contenido sagrado latente, presente en el substrato mítico universal y al que se accede a través del lenguaje mágico del arte. No ha de extrañarnos, pues, que dicha entrega irracional y vivificante – por antihistórica – al mito y su universalidad se opusiera a una lectura histórica, propugnando una ampliación de la apropiación de lo real a través de la incorporación del pensamiento mítico que garantizaba la

imaginación y que los impulsores de la “realidad segunda” surrealista echaban en falta en “los adoradores de la historia”⁸.

Por otra parte, la preferencia de los narradores hispanoamericanos por grandes nombres propios de la historia desde el siglo XIX ha sido un factor determinante para configuración del subgénero en el continente. Noé Jitrik (1995) analiza la concepción del personaje en la novela histórica hispanoamericana desde sus orígenes observando en novelas que narran épocas distantes como *Jicotencal* (1826), *El mar dulce* (1927), *El reino de este mundo* (1949), *Yo el Supremo* (1974), *El general en su laberinto* (1989). En el análisis queda en evidencia una divergencia constante de la novela histórica hispanoamericana respecto al modelo foráneo que le sirvió de acicate por lo que concierne al referente de los protagonistas de las narraciones: el modelo europeo, de acuerdo con la definición normativa ofrecida por Lukács, eleva a protagonista al “héroe medio” sin un referente histórico preciso –distanciándose de la centralidad del héroe épico en los grandes relatos y del antihéroe de los relatos posteriores – y relega a los grandes personajes a un papel meramente secundario; en América, por el contrario, los protagonistas del relato serán las grandes figuras de la historia.⁹ De acuerdo con Jitrik, esta

⁸ Como prueba de lo expuesto sirva la crítica de Blanco Aguinaga, en su estudio *De mitólogos y novelistas* (1975), en el cual el crítico español, desde una perspectiva crítica marxista, polemiza con las ideas expuestas por Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* sobre las relaciones entre literatura e historia –que pasarían a ser lugares comunes a la hora de abordar el fenómeno del boom– y que encontraríamos sintetizada en la lectura antihistórica que se hace de la narrativa carpenteriana en los años sesenta: “de modo que si un novelista recrea en *El reino de este mundo* la relación real (y mistificadora) entre Historia y Mito, se le llama a ello ‘anulación’ mítica ‘del tiempo’, y se pasa tranquilamente adelante habiendo negado la historicidad toda de la obra de Carpentier en un solo sutil plumazo” (1975, p. 107).

⁹ La convención presente en el modelo scottiano, fijado por Lukács cien años después de su aparición, será transgredida tanto en Europa como en América en el mismo año, 1826, en las novelas *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny y *Jicotencal*, primera novela histórica latinoamericana, en la que aparecen Hernán Cortés, Xicoténcatl y la Malinche en primer plano. La ficcionalización de personajes

tendencia de la novela histórica latinoamericana se explica por la asimilación de la teoría pseudo o semifilosófica del “hombre representativo”, defendida por Saint-Simon y por sus discípulos (Victor Cousin o Considerant) y por los intelectuales románticos latinoamericanos, principalmente argentinos. Esta necesidad identitaria está planteada por Jitrik (1995, p. 41) como pulsión fundamental para el surgimiento de la novela histórica en Latinoamérica, lo que implicó un desinterés por el origen precolombino y colonial del continente y la preferencia por esos “hombres representativos” latinoamericanos, cuya grandeza hegeliana depende de su condición de representantes del espíritu general de su pueblo.

A este respecto, Celia Fernández Prieto (2003) establece, en su estudio *Historia y novela: poética de la novela histórica*, que para que una novela histórica pueda ser leída como tal, los lectores deben poseer un saber “histórico” previo, de tal forma que, para decodificar el referente, deben valerse de la enciclopedia tal como la define Umberto Eco:

La soluzione, per quanto concerne i nomi propri di persone, apparirà più fondata alla luce della nozione di semema come enciclopedia. Se la rappresentazione del semema assegna a un'unità culturale tutte quelle proprietà che le sono concordemente attribuite nell'ambito di una cultura data, nulla meglio dell'unità corrispondente a un nome proprio è istituzionalmente descritta in tutti i suoi particolari. Questo accade anzitutto per quanto riguarda i nomi di personaggi storici: ogni enciclopedia ci dice tutto quello che è essenziale sapere per individuare

históricos, a diferencia de lo establecido por el modelo de Walter Scott, es uno de los seis rasgos observados en la producción de nueva novela histórica por Menton (1993), que argumenta esta elección como contrapuesta, tanto por parte de Scott y sus seguidores como de los narradores de finales del siglo XX, a las corrientes historiográficas vigentes al momento de producción: la historiografía del siglo XIX se centraba en las acciones de las grandes personalidades de la historia, por ello las novelas según el modelo scottiano relegaban a estas a papeles secundarios; mientras que la historiografía del siglo XX pierde interés por las figuras relevantes de la historia, y las novelas se vuelven cada vez más biográficas.

l'unità culturale 'Robespierre', unità situata in un campo semantico ben preciso e condiviso da culture diverse (almeno per quanto riguarda la denotazione; possono variare le connotazioni, come accade per 'Attila' che riceve connotazioni positive solo in Ungheria). (Eco, 1985, p. 125)

Sin embargo, un personaje histórico, al contrario que un personaje imaginario cuya existencia está circunscrita al texto, puede no ser reconocido como tal si el lector no es capaz de activar la enciclopedia. Esto supone límites para el novelista derivados de la elección de entidades históricas (personajes o hechos) tan relevantes que resulten reconocibles por los lectores al estar incluidos en su enciclopedia cultural, pues estos esperan ver confirmado en la novela lo que ya conocen sobre su trayectoria biográfica e histórica.

Es representativo a este respecto el caso de Alejo Carpentier, autor que, como analiza Selena Millares (1999), sorteó esta dificultad tanto con el procedimiento de la ficcionalización de personajes históricos de segunda fila, que es el caso de Victor Hughes en *El Siglo de las Luces*, como con la técnica del *collage* en *El recurso del método*, a través de la indeterminación referencial propia del género "novela del dictador", con el fin de poder fabular libremente para soslayar las restricciones que una personalidad histórica de primera línea –léase, en el segundo caso, uno de los tantos dictadores posibles– habría supuesto. Lo que es insoslayable es el hecho de que el autor en la novela de 1979 *El arpa y la sombra* se inclinase, sin embargo, hacia una posición contraria, introduciendo en el mundo diegético ni más ni menos que al mismísimo Cristóbal Colón.

¿Qué cambios se habían producido o estaban a punto de hacerlo en el contrato de lectura para que Carpentier no percibiese la figura del Almirante, presente en la enciclopedia de cualquier lector del planeta, como un límite a su libertad fabuladora? En mi opinión, lo que sucedió es que Carpentier, intentando crear un contragénero ante la excesiva fabulación que había invadido la novela en los años precedentes, trataba ahora de quitar opacidad al referente histórico, otorgando el protagonismo a las grandes

figuras de la Historia, ficcionalizando las fuentes con la total libertad que la desconfianza en la validez incuestionable del documento y en el propio acto de escritura había incorporado al contrato de lectura. En otras palabras, no se entiende una obra como *El arpa y la sombra* – así como una gran parte de las ficciones históricas hispanoamericanas de los últimos cincuenta años – sin tener en cuenta los aspectos relacionados con el origen y configuración del subgénero “nueva novela histórica” tratados en el presente estudio, y el impacto que este subgénero tuvo en dos niveles: el autorial, en el que la “nueva novela histórica” irrumpe como expresión dominante y modelo de escritura idóneo para encauzar el discurso novelístico que pone en cuestión las verdades oficiales institucionalizadas por el poder; y en el nivel de la recepción, ya que, en estrecha relación con el nivel autorial, se modifica tanto el horizonte de expectativas del lector como la propia perspectiva de la crítica, que interpreta las novedades editoriales bajo los parámetros del nuevo subgénero dominante.

Referencias

AÍNSA, F. Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, K. (Ed.). **La invención del pasado**. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997. p. 11-121.

AÍNSA, F. La invención como crítica y la crítica como invención. In: LOVELUCK, J. (Ed.). **Novelistas hispanoamericanos de hoy**. Madrid: Taurus, 1984. p. 19-45.

AÍNSA, F. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. **Cuadernos Americanos**, Nueva Época, p. 13-31, 1991.

AÍNSA, F. Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. **América: Cahiers du**

CRICCAL, Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain, p. 25-39, 1994. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148>. Acesso em: 18 set. 2024.

BARRIENTOS, J. J. Nueva novela histórica hispanoamericana. **Revista de la Universidad de México**, p. 16-24, 1985.

BLANCO AGUINAGA, C. **De mitólogos y novelistas**. Madrid: Ediciones Turner, 1975.

CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza, 2003a.

CARPENTIER, A. Sartre y la Historia. In: **Los pasos recobrados**: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003b. p. 270-271.

CHIAMPÌ, I. **El realismo maravilloso**: forma e ideología en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Ávil, 1983.

DILL, H.-O. *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier: primerísima auténtica novela histórica latinoamericana. In: KOHUT, K. (Ed.). **La invención del pasado**. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997. p. 205-214.

ECO, U. **Trattato di Semiotica Generale**. Milano: Bompiani, 1985.

ELIADE, M. Simbolismo religioso y valorización de la angustia. In: ELIADE, M. **Mitos, sueños y misterios**. Madrid: Grupo Libro, 1991. p. 39-55.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. El anacronismo: forma y funciones. In: MARINHO, M. F. (Coord.). **Literatura e Historia**. Volumen I. Porto: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2004. p. 249-259.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. Pamplona: Etna, 2003.

GRILLO, R. M. Contar la historia. In: GRILLO, R. M. **Escribir la historia**: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2010. p. 19-106.

GUILLÉN, C. **Entre lo uno y lo diverso**. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Posmodernism**: History, Theory, Fiction. New York/London: Routledge, 2000.

JITRIK, N. **Historia e imaginación literaria**. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos, 1995.

LEFERE, R. **La novela histórica**: (re)definición, caracterización y tipología. Madrid: Visor Libros, 2013.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina**, 1979-1992. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MILLARES, S. Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, 28(2), p. 1005-1024, 1999.

OLEZA SIMÓ, J. Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo. In: ROMERA CASTILLO, J.; GARCÍA CARBAJO, F.; GARCÍA-PAGE, M. (Eds.). **La novela histórica a finales del siglo XX**. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Madrid: Visor Libros, 1996. p. 81-95.

PACHECO, C. Reinventar el pasado: ficción como historia alternativa de América Latina. **Kipus. Revista Andina de Letras**, 6, p. 33-42, 1997.

PERKOWSKA, M. **Historias híbridas**: la novela histórica latinoamericana (1850-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

PONS, M. C. **Memorias del olvido**: la novela histórica de fines del siglo XX. México D.F.: Siglo XXI, 1996.

PONS, M. C. Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico. **Revista Espéculo**, n. 41, 2009. Disponível em <<https://pendientede migracion.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html>>. Acesso em: 18 set. 2024.

PULIDO HERRÁEZ, B. **Poéticas de la novela histórica contemporánea**. México: UNAM, 2006.

SCHAEFFER, J.-M. **¿Qué es un género literario?** Madrid: Akal, 2006.

SKLODOWSKA, E. **La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)**. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 1991.

TODOROV, T. El origen de los géneros. In: GARRIDO GALLARDO, M. Á. (Comp.). **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arco/Libros, 1998. p. 31-48.

VIU, A. **Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)**. Santiago: RIL editors, 2007.

WHITE, H. El texto histórico como artefacto literario. In: TOZZI, V. (Ed.). **El texto literario como artefacto literario y otros escritos**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003. p. 107-139.

A AMÁLGAMA LITERÁRIA DISTÓPICA NO CONTO “BOBO”, DE IVANIR CALADO

Guilherme Ramos Gonçalves

Sara Duarte Peres

A literatura fantástica não se limita às narrativas que se referem a eventos com foco no sobrenatural, ela, por ser uma arte que abarca diversos horizontes, pode extrapolar as amarras do tempo e nos apresentar passados suntuosos ou sombrios, presentes multifacetados e futuros perturbadores. Por essa grande maleabilidade, ela se apresenta não somente como objeto artístico, no qual o belo pode ser fator motivador, mas também como instrumento de contestação e crítica, ou mesmo antecipação de cenários possíveis, valendo-se ora da beleza, ora do grotesco e do horrendo para alcançar o efeito desejado no interlocutor.

Com uma temática própria, voltada à especulação acerca do futuro e das tecnologias que compõem a sociedade, a ficção científica se mostra um terreno fértil para discutir os rumos que as sociedades podem tomar entrelaçando os anseios e preocupações que alimentam os sonhos de simbiose entre homem e máquina, a inteligência artificial, a exploração e a colonização espacial entre outros desejos dos pesquisadores que se tornam temas sobre possíveis eras vindouras. O autor em análise, apesar de pouco conhecido e estudado no circuito acadêmico, tem um currículo que se destaca.

Ivanir Calado é uma figura multifacetada no cenário literário brasileiro, atuando como escritor, tradutor e roteirista. Sua prolífica carreira abrange diversos gêneros literários, desde a literatura infantil até o terror, passando pela ficção e pela fantasia. Entre suas obras mais destacadas, estão os romances *A mãe do sonho* (1990) e *A imperatriz do fim do mundo: memórias dúbias de*

Amélia de Leuchtenber (1992), esse último, serviu de base para a minissérie *'O quinto dos infernos'* (2002), de Carlos Lombardi.

Além de sua produção literária, Calado também se dedica ao teatro infantil, atuando como diretor de peças como *'O neurônio apaixonado'* e *'Rastros, faros e outras pistas'*. Seu trabalho na literatura infantil tem sido reconhecido pela Fundação Nacional do Livro Infante Juvenil (FNLIJ), que concedeu o selo de “altamente recomendável” a vários de seus livros.

O conto analisado neste estudo, originalmente publicado em *A Ira*, segundo volume da coleção *Eles são sete* (1995), da Editora Ediouro, foi posteriormente incluído na coletânea *Anjos, mutantes e dragões*, da Devir Livraria (2010), demonstrando a longevidade e o impacto de sua obra.

No conto “Bobo”, somos apresentados a um futuro não muito distante por Aldo McMint, antigo bobo da corte, que narra ao seu neto Lynn o episódio que levou ao fim o regime totalitário que seu mundo estava imerso e que ele teve a chance de ver de perto. Os elementos de possível estranhamento estão presentes já na primeira página do conto, tanto com relação ao nome do jovem, Lynn, quanto às características do bisavô, como a cabeça quadrada e os braços alongados de Aldo McMint. As incomuns características físicas do avô, geram a típica curiosidade juvenil. O jovem que pede de maneira incansável para que o ancião lhe narre uma história de um passado que, para o neto, está muito distante (duas gerações).

Aldo McMint respira fundo. Sua mão aparentemente frágil na ponta do antebraço comprido puxa o bisneto para o colo. O menino não contém a impaciência.

— Você prometeu. Todo mundo sabe que você é o único que sobrou. Por que fica sempre me enrolando?

— Porque, para contar, vou ter que lembrar. E lembrar dói. A mesma dor que durou mais de quinze anos, sem me abandonar um segundo. E porque essa é uma história de ódio e de fúria, e eu não gosto desses sentimentos.

Pronto. Iria contar.

O simples fato de explicar seus motivos já implicava a chegada do momento. (Calado, 2010, p. 143)

O ato de rememorar eventos é uma característica intrínseca da cultura humana, em que a narração de feitos ou fatos passados ocupa um lugar de destaque que se perpetua na maior parte das vezes oralmente, potencializando acontecimentos que enriquecem a história individual e coletiva. Nesse sentido, afirmou Walter Benjamin (1987, p. 198) que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. A oralidade consegue promover o reconhecimento emocional, agregando fragmentos da memória do autor do relato e proporcionando múltiplas visões dos vários indivíduos de uma comunidade, em contraste com a objetividade da escrita que muitas vezes se concentra em apenas um olhar sobre os eventos ocorridos, suplantando a variedade de discursos sobre o fato.

Aldo, a princípio, recusa-se a compartilhar suas memórias, pois elas não apenas o fazem reviver eventos do passado, mas também dores profundas que ele sofreu como um dos últimos Bobos durante o reinado dos txares, imperadores que governavam com poder absoluto sobre sua população. Contudo, o velho bobo resolve se abrir e, ao contar para o neto a sua versão de testemunha dos fatos ocorridos, Aldo nos apresenta outro personagem, McHam, considerado o melhor bobo da corte de todos os tempos e o grande responsável por alterar os rumos da história. McHam, conforme o texto, era “adorado pelo povo, respeitado pelos outros artistas e tolerado pelo Txar” (Calado, 2010, p. 143). Essa figura acaba por assumir o papel principal da narrativa do velho Bobo, que mostra ao seu neto como tudo pode mudar devido a um único espetáculo.

McMint narra com detalhes a dura realidade enfrentada pelas classes mais baixas. As guerras que deixaram cicatrizes profundas, não apenas na terra, mas também nas almas das pessoas. A opressão e a censura eram instrumentos de controle, usados para manter a população submissa e desinformada. Os altos impostos exauriam os poucos recursos que os camponeses e

trabalhadores conseguiam obter, agravando ainda mais a situação de fome e de miséria.

Enquanto isso, a nobreza vivia em um mundo à parte, em palácios luxuosos e banquetes extravagantes. Eles se entregavam a prazeres e excessos, alheios à realidade cruel do resto da sociedade. A disparidade entre as classes era gritante, McMint usa suas memórias para pintar um quadro vívido dessa desigualdade.

Através de sua narrativa, McMint não apenas documenta os horrores e injustiças do passado, mas também provoca uma reflexão sobre a natureza humana e as consequências de um sistema opressor. Sua obra serve como um lembrete poderoso de que a luta pela justiça e pela igualdade é uma jornada contínua, que deve ser travada com vigilância e determinação

Embora tenhamos presenciado diversas sociedades assim se constituindo em nosso planeta ao longo da história, Ivanir Calado cria seu universo fictício em um planeta distante de nós, num mundo com costumes e características quase medievais, da alta fantasia, ao mesmo tempo, com a tecnologia anteriormente apresentada em outros contos que compõem o universo narrativo, como “O dia do dragão”, “Kilumbo” e a “Volta do dragão”. O planeta é marcado por uma série de elementos fascinantes e únicos que combinam o antigo com o futurístico, oferecendo uma narrativa rica e envolvente.

Neste mundo fictício, a sociedade possui uma estrutura hierárquica remanescente das sociedades feudais da Terra. No entanto, ao contrário das sociedades medievais do nosso planeta, essa civilização é também altamente avançada tecnologicamente.

Através desse mundo, Ivanir Calado consegue explorar temas universais como a luta pelo poder, a desigualdade social e a resistência frente à opressão, mas de uma maneira que é, ao mesmo tempo, familiar e exótica. Seu universo fictício, com suas nuances medievais e com sua tecnologia, oferece aos leitores uma oportunidade de refletir sobre nossa própria história e sociedade. Umberto Eco fala sobre representação de mundos possíveis dentro da ficção científica:

(...) o mundo possível representa uma fase futura do mundo real presente; e por mais que seja estruturalmente diverso do mundo real, o mundo possível é possível (e verossímil) exatamente porque as transformações a que foi submetido nada mais fazem do que completar as linhas de tendência do mundo real. (Eco, 1989, p. 168)

Esse recurso é característico da ficção científica, um gênero que, conforme descrito por Carlos Ceia em seu *E-Dicionário de Termos Literários*, utiliza o distanciamento, seja espacial ou temporal, para criar um efeito moral ou didático, permitindo-nos refletir sobre nossa própria realidade a partir do universo do outro.

O termo ficção científica surgiu em 1929 com a criação da revista *Science Wonder Stories* por Hugo Gernsback, que a define como: “por *scientifiction*, quero dizer o tipo de história escrita por Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe encantador romance entremeado de fato científico e visão profética.” (Causo, 2003, p. 51–52). A definição se popularizou e evoluiu muito ao longo do tempo, assumindo diversas nuances devido à multiplicidade que a temática envolve.

Ao reconhecer a variedade de elementos que constituem o gênero e a dificuldade de circunscrever a ficção científica a uma definição única, o *E-Dicionário de Termos Literários* demonstra sua compreensão da complexidade desse campo.

Nestas narrativas, por outro lado, para além do cientista, da experiência ou do invento, avultam temas e motivos como civilizações futuras, contatos com alienígenas, descoberta de outros tempos e mundos, a par de alterações do indivíduo ou da espécie. De igual modo relevantes são em regra os aparelhos, mecanismos ou sistemas artificiais de qualquer tipo, em particular naves espaciais ou simulacros de seres humanos, como robots, andróides ou cyborgs. Também ocorrem frequentemente referências a momentos históricos reais ou imaginários, passados ou futuros, possíveis ou não, em muitos casos envolvidas num tom profético e milenarista. (Furtado, 2009, n. p.)

O conceituado estudioso, Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010), uma obra de referência voltada para os estudos do fantástico na literatura, apresenta-nos sua

conceituação sobre a ficção científica, a qual ele enquadra como maravilhoso instrumental. Nessa conceituação, todos os eventos que fogem da realidade estão ligados à ciência, mesmo que essa desafie os limites da racionalidade.

Dada a complexidade de delimitar um gênero tão amplo e diversificado como a ficção científica, é útil recorrer a definições concisas e práticas que capturem a essência do gênero. Nelson de Oliveira (2018), reconhecendo a amplitude e a dificuldade inerente a essa tarefa, propõe uma definição simplificada que pode servir como um guia útil para identificar obras de ficção científica. Segundo Oliveira, qualquer obra que possua ao menos uma das três seguintes características pode ser classificada como ficção científica:

1. Elementos da ciência e da tecnologia fundamentando o enredo.
2. Ícones, tipos e estereótipos ligados à ciência e à tecnologia: a astronave, o alienígena, o androide, o ciborgue, a inteligência artificial, a máquina do tempo, a realidade alternativa, etc.
3. Uma grande reformulação da sociedade, de natureza utópica ou distópica. (Oliveira, 2018, p. 11)

No caso do conto em questão, podemos observar que ele cumpre ao menos dois dos requisitos definidos por Nelson de Oliveira. A narrativa apresenta ícones e estereótipos típicos do universo da ficção científica, como uma sociedade alienígena que utiliza tecnologias futurísticas, incluindo hologramas e espaçonaves, empregadas em suas guerras interplanetárias.

Essas tecnologias futurísticas, como hologramas e espaçonaves, são centrais na construção do mundo fictício e conferem à narrativa um ar autêntico de ficção científica. A utilização de hologramas para comunicação e outras funções e o uso de espaçonaves para viagens e batalhas interplanetárias são exemplos claros de como a tecnologia é integrada ao cotidiano dessa sociedade alienígena.

Além disso, ao longo de todo o conto, podemos identificar elementos que indicam a natureza distópica da história e do

universo propostos por Ivanir Calado. A representação de uma sociedade marcada por desigualdades, conflitos e um ambiente opressivo contribui para a atmosfera distópica. Esses aspectos são evidentes nas descrições dos cenários e nas interações entre os personagens, revelando uma crítica subjacente às condições sociais e políticas da sociedade fictícia.

A palavra distopia, de acordo com Gregory Claeys (*apud* Talone, 2018, p. 370), “é derivada de duas palavras gregas, *dus* e *topos*, significando um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável” (). Essa ideia surge como uma oposição à utopia, que tem em vista delinear um lugar ideal e perfeito. Portanto, para compreendermos a distopia, é necessário retornar à utopia, que a complementa. A primeira obra que se dedica exclusivamente a refletir sobre a cidade ideal é “A República” de Platão, escrita por volta de 380 a.C.

A utopia representa uma visão de um mundo perfeito, onde todos os aspectos da sociedade funcionam harmoniosamente e de maneira justa. Em “A República”, Platão descreve uma sociedade ideal governada por filósofos-reis, onde a justiça prevalece e cada cidadão desempenha o papel mais adequado às suas habilidades e natureza.

Por outro lado, a distopia apresenta uma visão contrária, mostrando uma sociedade marcada por opressão, desigualdade e corrupção. Essa visão serve como um alerta sobre os perigos de determinadas ideologias ou práticas levadas ao extremo. Para entender plenamente a natureza de uma distopia, é fundamental olhar para as características e objetivos da utopia, pois ambas estão interligadas em um diálogo constante, constituindo uma sociedade justa e funcional.

Contudo, em “A República” o pensamento utópico se projeta na filosofia. Somente em 1516, com a publicação de “Utopia,” de Thomas More, é que o conceito vai se fazer presente como tema de narrativas literárias. É importante apontar que o próprio termo utopia surge nesse romance filosófico, originando-se de um neologismo que etimologicamente significa, simultaneamente,

lugar e não-lugar, um espaço que existe e não existe ao mesmo tempo. Na obra de More, “Utopia” dá nome à ilha-reino que é o cerne do enredo (Ferreira, 2015).

A obra de Thomas More marca um ponto crucial na evolução do conceito de utopia, transformando-o de uma ideia filosófica abstrata em um tema literário concreto. Ao criar a ilha de Utopia, More não apenas explora a possibilidade de um mundo perfeito, mas também oferece uma crítica às condições sociais e políticas de sua época, utilizando a narrativa como uma ferramenta para reflexão e debate.

Assim, a utopia de More e a distopia que emerge como sua contraparte crítica estão intrinsecamente ligadas. Ambas exploram as possibilidades e os perigos da organização social, oferecendo visões complementares que nos ajudam a entender melhor nossas próprias sociedades.

Enquanto o século XVI, conhecido como Século das Luzes, é o berço da utopia, o século XX é quando se concebe a distopia, que aparece “quando o capital entrou numa nova fase bélica, imperialista e expansiva. As narrativas distópicas são seu produto, na medida em que surge da repressão, da violência estatal, da guerra, do genocídio, da depressão econômica, etc.” (Moylan, 2000 *apud* Hilário, 2013, p. 206). A primeira projeta um mundo perfeito, baseado nas ideias novas e no potencial construtivo e emancipador do ser humano, e a segunda ressalta o oposto, como o futuro pode se desdobrar de maneiras terríveis, culminando em sociedades tirânicas, opressoras e até cruéis, que revelam as piores tendências da humanidade. De acordo com Hilário (2013, p. 205), “o objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro”.

Embora o termo “distopia” tenha sido utilizado pela primeira vez em um discurso no Parlamento Britânico por Gregg Webber e John Stuart M. em 1868, foi somente em 1924, com a chegada do século XX e o contexto histórico que ele trouxe, que o conceito ganhou uma expressão literária significativa. Neste ano, o escritor

russo Ievguêni Zamiátin publicou o romance *Nós*, uma obra escrita logo após a Revolução Russa de 1917.

A publicação de *Nós* por Zamiátin marcou um momento crucial na história da literatura distópica, refletindo as tensões e transformações sociais e políticas da época. O romance explora uma sociedade totalitária e opressiva, antecipando muitos dos temas que se tornariam centrais em outras obras distópicas ao longo do século XX.

Este é considerado o primeiro romance distópico, obra deveras importante e que influenciará diretamente grandes nomes da ficção que trilham essa vertente como Aldous Huxley e George Orwell.

Dessa forma, a representação de obras desse segmento tem uma ligação direta com a realidade. Claeys (*apud* Talone, 2018) aponta que, geralmente, uma distopia é caracterizada por um fio condutor que apresenta um lugar de alguma forma adverso para um determinado grupo, o qual é oprimido ou ameaçado de várias maneiras. Esse cenário cria um ambiente onde o medo e a desconfiança se tornam sentimentos recorrentes, e a representação das relações sociais e políticas se torna um aspecto central da narrativa.

O retrato dessas relações é crucial por refletir as dinâmicas de poder e controle que perpetuam a opressão e a desigualdade na sociedade distópica. A maneira como os personagens interagem e enfrentam essas forças opressoras oferecem uma visão crítica das estruturas sociais e políticas, destacando os efeitos devastadores da tirania e da injustiça.

As distopias tendem frequentemente a ter relações íntimas com o momento histórico em que foram escritas e, conforme o *Dicionário das Utopias* (*apud* Matangrano, 2019), elas usariam características de nossa sociedade exacerbadas para, assim, projetar futuros possíveis.

No conto “Bobo”, o autor segue o mesmo caminho e utiliza elementos da realidade para criar um mundo em que diversos mecanismos de coerção e cerceamento de direitos que já foram vistos ao longo da história estão presentes, criando pontes

incomuns entre métodos usados em épocas distintas, como a Idade Média e a atualidade.

É apresentada a nós, no conto de Ivanir Calado, uma sociedade governada por uma monarquia que se assemelha aos moldes do Império Russo de 1546 a 1917 e do Império Búlgaro desde 913 a 1946. A própria grafia do termo que nomeia o líder supremo nos remete ao título usado pelos monarcas do continente europeu, sendo possível algumas variantes como **Czar**, **Zar**, **Tsar** ou **Tzar**. Já no conto é apresentada outra forma, mas bem semelhante às presentes aqui, **txar**, grafada todo tempo em letras minúsculas, à exceção quando se encontra no início de uma frase. O formato de registro escolhido pelo “narrador” poderia apontar/sugerir a “verdadeira”/“real” dimensão do caráter daquela liderança. A sociedade governada por esse monarca, como citado anteriormente, encontra-se envolvida em conflito com um inimigo não nomeado por vários séculos. A guerra deixou a superfície e agora se dá no espaço em torno do planeta. Como é amplamente reconhecido e documentado tanto em textos “oficiais” quanto em narrativas que os questionam, os conflitos bélicos têm um impacto profundo e abrangente sobre a sociedade. Tais guerras consomem enormes quantias de recursos financeiros e a população arca frequentemente com os custos desses confrontos. Os efeitos sociais e econômicos são evidentes: o aumento de impostos é uma medida comum adotada para financiar os esforços de guerra, muitas vezes resultando em uma carga fiscal mais pesada sobre os cidadãos.

Além disso, o governo pode tomar propriedades privadas para atender às necessidades da guerra, como a construção de infraestrutura militar ou a alocação de recursos. A mão de obra é frequentemente redirecionada para a fabricação de armamentos e outros materiais de guerra, o que pode levar à escassez de trabalhadores em setores civis e ao enfraquecimento da economia doméstica.

Outro aspecto de grande relevância é a interrupção das liberdades individuais, uma vez que o estado de guerra pode

justificar a imposição de medidas restritivas e a vigilância ampliada sobre a população. Essas ações são tomadas em tempos de conflito para assegurar a ordem e o controle, mas frequentemente resultam em uma diminuição dos direitos e das liberdades dos cidadãos.

As naves do txar consumiam dinheiro sem fim, mas eram a garantia de segurança. Pelo menos uma vez no ano – curiosamente, sempre nos períodos de maior fome da população – os habitantes da capital ouviam os ruídos e sentiam os tremores das decolagens. Todos ficaram em casa, trancados em pânico durante dois ou três dias, até que as tropas retornaram vitoriosas de mais uma batalha. (Calado, 2010, p. 145)

A obra em questão vai revelando gradualmente as características de uma distopia, a qual se valia dos poderes político e militar para controlar o povo e manter um determinado indivíduo ou grupos de indivíduos no poder. O uso da propaganda e da história para inflamar a necessidade da guerra, do “nós” contra o “outro” e o sacrifício da população para financiar a guerra, são alguns dos traços presentes em narrativas ficcionais que buscam representar o que denominamos sociedades distópicas. “As imagens nos museus eram fortes: populações inteiras massacradas, tentando inutilmente refugiar-se das armas poderosas dos clãs interplanetários. Ninguém desejava que aquilo se repetisse, e por isso pagavam obediência” (Calado, 2010, p.145).

Essa estratégia é chamada de ultrapolítica, termo cunhado por Slavoj Žižek (1999), e, segundo Hilário (2013), é uma tentativa de despolitizar o conflito, pois quando há uma guerra em pauta, não há espaço para discussões, mediações, críticas ou mudanças internas, o mais importante é combater o inimigo e, assim, se militariza a política ao nível extremo, exaltando a polarização e esmagando as abordagens democráticas. A ultrapolítica é um mecanismo que foi e ainda é utilizado fora da ficção, principalmente nos movimentos fascistas e populistas que adotam exatamente a ideia do “nós contra eles”, sendo que “eles” se manifesta não necessariamente como um inimigo estrangeiro, mas

muitas vezes como uma parte da população que tem viés ideológico distinto. Nas narrativas distópicas, esse mecanismo surge, assim como outros traços provenientes da realidade, exacerbadamente, culminando em situações como a da obra em questão. O txar se utiliza dele para manter o controle da população, uma vez que a segurança em relação a uma possível invasão de um inimigo externo é identificada como mais importante do que qualquer outra coisa e, baseado nessa crença, o povo se aquieta diante da desigualdade e da exploração interna, que seriam o verdadeiro inimigo ocultado sob a ameaça maior do “outro”. De tal forma, justifica-se a privação de liberdades e bens em função da segurança.

Por conseguinte, devemos salientar que essa maneira de subjugar a população é mantida por meio da ajuda de outros mecanismos de opressão muito característicos de regimes ditatoriais, a censura e a vigilância. Estes se fizeram presentes ao longo da história em diversas situações, como na Rússia Stalinista e nas ditaduras na América Latina ao longo século XX, e também são recorrentes nas narrativas distópicas, como em *Fahrenheit 451* (1953), *1984* (1949) e *Admirável mundo novo* (1932). No caso do conto “Bobo”, ao descrever para o neto como eram aqueles tempos sombrios, Aldo McMint lhe diz:

(...) é preciso entender que aqueles eram tempos diferentes. Pouca gente conseguia estudar. Os guardas vigiavam o tempo inteiro, os noticiários de TV só mostravam o que os censores permitiam. Era muito difícil pensar com independência. E todos vinham acreditando há séculos em tudo que aparecesse nas telas de TV. (Calado, 2010, p. 146)

Além dessas ferramentas de censura citadas pelo bobo, devemos pontuar ainda a manutenção da história através dos museus, que contavam à população aquilo que era de interesse do txar, já que, nas palavras de George Orwell (2009, p. 47) “quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado”. O povo só tinha contato com uma versão dos fatos que era rigorosamente manipulada pelo regime do txar. Essa

versão distorcida da realidade não permitia que os cidadãos desenvolvessem uma compreensão verdadeira e crítica da sua situação. A constante vigilância imposta pelo governo criava um ambiente de medo e desconfiança, dificultando qualquer tentativa de questionamento ou resistência. Além disso, a carga de trabalho excessiva e a violência da fome resultavam de políticas opressivas que priorizavam os interesses do Estado em detrimento das necessidades básicas dos indivíduos.

Dessa forma, não havia espaço ou condições adequadas para o povo poder pensar e refletir de maneira independente sobre sua situação e sobre os eventos ao seu redor. A falta de tempo e de recursos para o desenvolvimento do pensamento crítico tornava extremamente fácil para o regime manipular a percepção da população e moldar a opinião pública de acordo com seus próprios interesses.

Portanto, o controle sobre o conhecimento e o ensino é uma estratégia deliberada para perpetuar a opressão e limitar a capacidade dos indivíduos de buscar a verdade e de lutar por mudanças. A imposição de censura e a limitação do acesso à educação são medidas essenciais para a manutenção do poder, evidenciando a importância de uma sociedade bem informada e crítica como um antídoto contra a manipulação e a tirania.

(...) apagando os vestígios de um passado ou de ideologias diferentes, bem como tolhendo o desenvolvimento intelectual e do pensamento crítico, as sociedades distópicas fazem com que os sujeitos acreditem que tudo no meio em que vivem é como deveria ser e que nada pode, ou até mesmo precisa, ser mudado (Cerqueira, 2020, p.140).

Todavia, devemos ressaltar que, concomitante à narrativa de um futuro que deu errado, as distopias costumam retratar também as rebeliões, orquestradas por indivíduos ou grupos que buscam a saída desse sistema de opressão, fazendo com que o leitor se identifique com os valores e com os sentimentos vividos por essas pessoas (Talone, 2018). Em “Bobo”, a personagem que dá nome ao conto assume um papel central. Ela não apenas é responsável pela

grande transformação que derruba o regime totalitário que domina a sociedade descrita na obra, mas também simboliza um vínculo com um passado profundamente retrógrado, evocando a atmosfera da Idade Média.

Essa personagem desempenha um papel crucial na narrativa ao instigar a mudança radical que põe fim ao autoritarismo opressivo do regime. Sua ação é o catalisador para a revolução que desafia e subverte as estruturas de poder estabelecidas, promovendo uma nova era para a sociedade. Ao mesmo tempo, a figura de Bobo reflete aspectos de um passado medieval, trazendo à tona temas e características associadas a épocas de opressão e escuridão histórica.

A ligação com a Idade Média é evidenciada através das atitudes e práticas retratadas no conto. O contexto medieval é marcado por uma estrutura social rígida, falta de liberdade e controle absoluto, aspectos que ressoam com o regime totalitário descrito na obra.

À medida que a narrativa caminha por meio das lembranças de McMint, as palavras explicitam que mesmo a sociedade tendo alcançado um grau elevado de tecnologia, ela se apresenta como um mundo com costumes que são similares, em alguns aspectos, às sociedades medievais, como a própria figura do bobo da corte, a imobilidade social-cristalizada devido à feudalização da Europa e à intervenção da Igreja Católica (Soares; Garcez; Silva, 2018) e a tradição familiar de ofícios. McMint, ao se referir a sua linhagem de bobo e como ela era vista dentro daquela sociedade, conta que “(...) vinha de uma família conhecida e honrada na profissão” (Calado, 2010, p.143).

O indício tecnológico e a conflitante presença de elementos medievais caminham juntos como características conflitantes de uma sociedade opressora, belicosa e distópica. O sacrifício imposto à população por meio do governo é aliviado por um curto espaço de tempo, no qual a fome e a pobreza parecem ser justificadas pela apresentação de despojo pelas tropas. Comida e diversão são utilizadas como elementos de controle, atuando por

meio do alívio temporário de qualquer tensão diante da insatisfação do povo. Não está muito distante da política do “pão e circo” empregada pelo Império Romano, em que diversão e comida eram usadas para distrair a população fazendo com que eles não se interessassem por questões políticas. Juvenal, poeta e retórico romano do século 55 d.C, diz, em um de seus ditados, ao dissertar sobre essa prática, que “satisfações materiais colocam o povo em um sórdido materialismo, no qual as preocupações com a liberdade são esquecidas” (*apud* Gonçalves, 2007, p. 128).

No conto de Calado, o nome *Estádio Máximo* faz referência ao espaço histórico utilizado pelos romanos para corridas de bigas, lutas e apresentações – o *Circus Maximus*. Esta analogia é evidenciada no excerto: “em seguida vinham os espetáculos no Estádio Máximo. Lutas, danças, músicas, mais desfiles de tropas engalanadas, distribuição de comida e o mais importante de tudo: o teatro dos bobos” (Calado, 2010, p. 146). O *Circus Maximus* era um local de grande importância na Roma antiga, onde eventos de entretenimento e demonstrações de poder eram realizados para a população. Da mesma forma, o *Estádio Máximo* no conto serve como um centro de distração e controle social.

Dentro deste contexto, o espetáculo dos bobos emerge como a atração mais esperada pela população. Em uma sociedade distópica onde a vigilância e o controle são onipresentes, o teatro dos bobos representa um raro espaço de alívio e diversão, proporcionando um breve período de aparente liberdade. Este espaço de entretenimento é cuidadosamente orquestrado pelo regime para criar a ilusão de liberdade, permitindo que a população experimente um sentimento temporário de desinibição e de prazer.

A arte, nesse cenário, atua como uma válvula de escape para as tensões acumuladas pela opressão constante. Apesar de ser uma forma de liberdade limitada, o teatro dos bobos oferece uma oportunidade para que a população expresse, de maneira controlada, suas emoções e insatisfações. As performances no

palco se tornam um reflexo simbólico das frustrações e dos desejos reprimidos dos cidadãos.

O conto de Calado destaca que “(...) a existência dos bobos e a sua condição de intocáveis representam um fingimento de liberdade. Através dos bobos, a população imaginava que podia dizer e fazer o que quisesse” (Calado, 2010, p. 149). Isso sublinha a natureza enganosa da liberdade concedida pelo regime, que usa o teatro como uma forma de distração e controle social. Embora o teatro dos bobos ofereça um escape momentâneo da realidade opressiva, ele também serve como uma ferramenta para manter a população ocupada e conformada, evitando que as verdadeiras tensões e demandas por mudança se manifestem. Assim, a arte é instrumentalizada pelo regime para manter a ordem e a obediência ao mesmo tempo em que dá a impressão de que a população possui alguma forma de autonomia.

Durante o conto, descobrimos que a profissão de bobo possuía elevado prestígio na sociedade, conforme retratado pelo narrador, com algumas famílias mantendo uma tradição ancestral nessa atividade. Contudo, o exercício da profissão exigia um sacrifício profundo e revelador, que explica a aversão de McMint em recordar sua juventude.

A função de bobo da corte envolvia a prática de deformações corporais autoimpostas, consideradas um requisito indispensável para provocar o riso e para satisfazer as expectativas da sociedade. Essas deformações não eram meramente estéticas, mas representavam um aspecto fundamental da profissão, sendo percebidas como um meio necessário para gerar o efeito cômico. No entanto, a deformidade corporal imposta aos bobos gerava não apenas um sentimento de repulsa, até mesmo entre os próprios praticantes da profissão, mas também servia como alvo de zombarias. Este fenômeno é um exemplo claro da fusão entre o abjeto e o engraçado, uma característica que, segundo Roas (2014), é essencial para a definição do grotesco.

O grotesco, por sua vez, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com terrível (entendido em um sentido amplo, que inclui o monstruoso, o aterrorizante, o macabro, o escatológico, o repugnante, o abjeto, etc.). E seu objetivo essencial é proporcionar ao receptor uma imagem distorcida da realidade: do festivo mundo invertido do carnaval medieval, a revelação dos caos – no grotesco moderno – como imagem mais fiel do mundo e do ser humano. (Roas, 2014, p. 190)

O corpo deformado, monstruoso, revela que ele não serve somente ao choque, mas também ao entretenimento, conforme França (2017, p.210) exemplifica: “o corpo monstruoso não horroriza apenas: ele é capaz de entreter; gêmeos siameses, anões, pessoas muito altas ou com membros duplicados eram fonte de diversão nas cortes reais da Idade Média”. As modificações corporais realizadas pelos bobos eram implementadas única e exclusivamente com o propósito de entreter a sociedade. Essas alterações eram efetuadas de maneira consciente, mas de forma arbitrária pelos genitores da criança que passaria pelo processo que lhe concederia características que eram únicas daquela família de bobos.

Essas modificações não apenas serviam para satisfazer as exigências do papel cômico que os bobos desempenhavam, mas também refletiam um entendimento ativo da parte dos praticantes sobre o que era necessário para provocar o riso e manter o prestígio da profissão. Os bobos, ao executarem os processos para essas transformações em seus descendentes, não eram meros instrumentos passivos da sociedade, mas agentes que deliberadamente escolhiam submeter filhos um tipo específico de deformidade corporal, acreditando que tais mudanças eram essenciais para alcançar o efeito desejado e conquistar segurança social. A consciência e a escolha envolvidas nessas modificações acrescentam uma camada de complexidade à análise do papel dos bobos. Por um lado, a decisão de modificar o corpo pode ser vista como uma forma de agência, um meio pelo qual os bobos negociavam seu lugar na sociedade e sua função de entreter. Por outro lado, a necessidade de tais modificações e a

irreversibilidade delas revelam um processo complexo, no qual a autonomia individual é gradualmente sacrificada em nome da estabilidade socioeconômica e dos privilégios.

No entanto, também implica uma forma de adaptação às normas e às pressões sociais que, embora escolhida, pode revelar as limitações da verdadeira liberdade individual em um contexto social altamente controlado e regulamentado.

Eram formas desenvolvidas pelos McMint há séculos: cabeça cúbica, antebraços com quase o dobro do tamanho dos braços, e pernas fortemente arqueadas. Outras famílias de bobos tinham deformações diferentes: cabeças cônicas, largas, chatas, côncavas, com cristas ósseas; narizes compridos, amassados, tortos; queixos quadrados, em pontas duplas; braços e pernas com todo tipo de deformação imaginável. (Calado, 2010, p. 144)

Em algumas sociedades, as alterações corporais têm o objetivo de adequar a aparência estética ao contexto sócio-histórico. Exemplos incluem os pés de lótus nas mulheres chinesas, o uso de espartilhos e corpetes durante o século XVI e, até mesmo, intervenções cirúrgicas estéticas na atualidade. No entanto, no mundo de McMint, a profissão de bobo não oferecia tal escolha. Ele foi compelido a suportar a dor e a tortura diárias, enquanto almejava escapar da miséria vivida pela população. Apesar disso, McMint não deixou de refletir sobre sua condição, reconhecendo a distância entre ele e os demais. Sua ocupação e a deformidade corporal imposta serviam como uma forma de escárnio para os outros.

O conceito de grotesco, segundo a crítica, desempenha uma função importante ao criar um duplo na recepção do observador, variando conforme a época. Nesse contexto, a deformidade e o sofrimento impostos aos bobos não apenas serviam para entreter, mas também refletiam e ampliavam a crítica social. O papel do bobo, com suas deformações autoimpostas, não apenas evidenciava a brutalidade do regime, mas também possibilitava uma reflexão sobre a disparidade entre o seu sofrimento e a condição dos demais. O grotesco, assim, funciona como um

espelho que destaca e critica as falhas e as injustiças presentes na sociedade observada.

Cada época acentuou no grotesco a tonalidade humorística ou terrível, mas sem eliminar qualquer uma delas. Isso quer dizer que, com visibilidade histórica, sob a aparente divergência de formas e conteúdos, todas as manifestações do grotesco apresentam essa fusão de elementos antagônicos e esse duplo efeito (em graus e sentidos diferentes) do cômico e do terrível que as define e caracteriza em relação a outras manifestações estéticas. (Roas, 2014, p.191)

Esse duplo efeito também é visível nos monstruosos corpos dos bobos do universo de Calado, como pode ser observado no trecho a seguir: “olhar-se no espelho era uma coisa estranha. Invejava os rapazes comuns, com corpos nas proporções da natureza, mas ao mesmo tempo se orgulhava porque jamais sofreria a fome e a semi-escravidão que todos os outros vivenciavam até o fim da vida” (Calado, 2010, p. 145).

Apesar de escapar da fome e da miséria por meio das deformações, a consciência de sua condição o faz se reconhecer como um monstro, uma vez que não se molda ao resto dos indivíduos nos que diz respeito à estética, estando no limiar do aceitável pela sociedade. A anormalidade do corpo de McMint é apresentada como uma das características essenciais do monstro (França, 2017, p. 203). Se na atualidade as intervenções têm como finalidade se adequar aos padrões de beleza e a aceitação, no conto é feito o caminho contrário, por meio da transformação, a deformação constrói um panorama favorável à sobrevivência e por meio dela se adquire respeito na sociedade apresentada. “Ele era feio, asqueroso, um aleijão, mas comeria do bom e do melhor, trabalharia poucas horas por dia, seria aplaudido nos espetáculos, vestiria roupas ricas e coloridas” (Calado, 2010, p. 145).

Ademais, temos ainda a questão do espetáculo. A encenação dos bobos visava, por meio da comédia, uma crítica ao governo opressor. Essa crítica era vista como uma ferramenta para apaziguar a frustração do povo, permitindo ao governante manter

a ilusão de controle e contentamento. No entanto, McHam assume o protagonismo e, através da arte, denuncia a farsa que perpetua a escravidão da população a uma mentira secular. Ele expõe como essa mentira transformou o planeta em um *locus* de uma sociedade distópica, onde a realidade é mascarada por uma contínua manipulação, mantendo o povo submisso e desinformado. Sua atuação, por mais caricata e inusitada que tenha sido, estava repleta de informações que não estavam à disposição do povo. Nesse momento cabe à arte, mais precisamente à comédia, a função de informar e questionar as coisas como são. O teatro dos bobos era um momento em que as críticas eram feitas por meio da comédia e toleradas pelo txar e seus ministros, os bobos aqui são a personificação do desejo de crítica do povo insatisfeito com o estado, “a coisa que tornava um bobo da corte, a criatura mais invejável do mundo. Ele podia falar mal do txar” (Calado, 2010, p. 145).

O escritor Ariano Suassuna, ao citar Molière (*apud* Suassuna, 2024, n. p.), disse: “não há tirania que resista a uma gargalhada que dê três voltas nela mesma”. E é isso que se observa no conto, a partir da comédia e do escárnio, da denúncia e da justiça, por meio do ser grotesco, temos o início da revolução. Como era de se esperar de um regime opressor, ao se deparar com uma piada potencialmente reveladora da farsa governamental, o txar imediatamente ordena que os guardas intervenham. A população, que ria da encenação de McHam, acreditava que a intervenção dos guardas fazia parte do espetáculo, sem perceber a gravidade da situação. McHam, caracterizado como o txar, dava ordens enquanto estava sentado em um vaso sanitário, intensificando o tom satírico da cena. A postura caricatural e irreverente reforçava a crítica ao regime, utilizando o humor para expor a opressão e a hipocrisia do governo. No entanto, a reação do txar evidenciava o temor do poder estabelecido diante da arte que desmascarava suas mentiras e manipulações. O espetáculo, que tinha veias cômicas, toma contornos nefastos quando guardas torturam McHam no palco e o arrastam sem vida, deixando um rastro de

sangue. Porém, ao tentar silenciar o bobo e dando mais relevância do que deveria ao que seria apenas mais uma apresentação cômica, o txar denuncia sua própria estratégia e faz com que seu artifício de controle desmorone: “a TV mostrou tudo, e por todo o continente as pessoas saíam às ruas. A fúria de Guilderein provocava uma fúria ainda maior. As pessoas se sentiam burras, enganadas há quatro séculos, mas não tinham mais vontade de rir de si próprias ou de uma nobreza podre” (Calado, 2010, p.149). Ao assassinar o maior bobo da sociedade, o txar Guilderein acaba por matar a própria voz do povo, retira dele o único que consegue transmitir e representar toda inconformidade presente nas pessoas que sofrem pelo jugo daquele governo opressivo. Como podemos depreender do excerto a seguir, a atuação dos bobos era o que garantia uma espécie de liberdade ao povo e esmagá-la era pôr fim àquela ilusão.

As imagens nos museus, a propaganda, a ficção de TV, tudo mostrava a necessidade da guerra interplanetária. E o medo de invasão de inimigos imaginados era a garantia da obediência e dos altos impostos. Mas, por outro lado, a existência dos bobos e a sua condição de intocáveis representavam um fingimento de liberdade. (Calado, 2010, p.148-149).

Com a queda da dinastia dos txares, a população começou a entender que as peças cômicas de McHam sempre contiveram elementos de denúncia, mas que infelizmente não estavam ao alcance deles naquele momento. “Acho que a revolta acabaria acontecendo de qualquer maneira, mas talvez demorasse muito até que as pessoas percebessem que McHam fazia comédia a sério” (Calado, 2010, p.149). Encerrava-se assim a dinastia dos txares e a profissão dos bobos que mesmo tentando ser revivida por alguns remanescentes causa mais pena e dor de tempos sombrios do que risadas e prazer.

Embora se trate de uma obra literária ficcional, não precisamos ir muito longe para estabelecer algumas conexões com a própria história. Podemos citar o movimento *Diretas Já*, de 1984, que foi responsável pela implantação das eleições diretas após o

período de governo militar no Brasil. Esse movimento marcou um momento significativo na história política brasileira, em que a mobilização popular desempenhou um papel crucial na luta pela redemocratização do país.

Outro exemplo é o movimento dos *Caras Pintadas*, de 1992. Esse movimento popular teve um impacto decisivo ao pressionar o então presidente Fernando Collor a renunciar, após uma série de denúncias de corrupção e o controverso confisco da caderneta de poupança. A mobilização dos jovens, caracterizada pelas pinturas no rosto, simbolizava a indignação e a exigência de justiça por parte da sociedade brasileira.

O levante popular conhecido como *Primavera Árabe*, que se iniciou no final de 2010, evidenciou de forma contundente o poder transformador da mobilização social em escala global. Esse movimento, impulsionado por anos de insatisfação popular, resultou na derrubada de ditadores em vários países do Oriente Médio e do Norte da África, cujas populações estavam submetidas a regimes autoritários, caracterizados pela repressão política, falta de liberdades fundamentais e péssimas condições de vida. A Primavera Árabe destacou a importância da luta pela democracia e pelos direitos humanos, evidenciando como a insatisfação popular pode levar a mudanças significativas mesmo em regimes autoritários.

Esses eventos demonstram como as mobilizações populares podem influenciar profundamente o curso da história, reforçando o paralelo com a obra literária que, embora ficcional, reflete as dinâmicas de resistência e mudança. Pode-se observar que a realidade e a ficção compartilham elementos que se entrelaçam. Tanto na obra quanto nos exemplos citados temos povos que se levantam contra governos injustos e, em busca de esperança e de tempos melhores, promovem a queda daqueles que os oprimem, ocupando espaços até então inatingíveis. “Já havia uma multidão invadindo o espaço-porto, outro grupo enfrentando os guardas do palácio, outros ocupando os ministérios e as repartições públicas” (Calado, 2010, p. 149).

No entanto, ao mencionarmos as alterações corporais como uma forma de fugir de um estado de pobreza na obra, é importante salientar que elas também são perceptíveis na nossa realidade, como os *castrati* na Europa, que foram amplamente difundidos nos séculos XVII e XVIII, focando em meninos oriundos de orfanatos e famílias de baixa renda.

Tais crianças eram submetidas a cirurgias para manter a voz aguda e atuar no lugar das mulheres nas óperas, já que elas estavam proibidas de atuarem nesse gênero dramático. Da mesma forma que a lembrança da alteração corporal imposta aos “bobos” pode nos chocar ao adentrarmos no enredo do conto, ela nos é inadmissível para os tempos de hoje ao pensar nos meninos que foram mutilados. “Durante um bom tempo ainda tentamos viver da arte, mas, em vez de risos, nossos corpos deformados só provocavam pena” (Calado, 2010, p. 149).

Destarte, podemos partir do conto “Bobo” para repensarmos a nossa realidade. Diversos elementos presentes na narrativa de Calado são discriminados aqui, tais como censura, alienação, opressão de regimes totalitários, ultrapolítica, cerceamento de direitos, desigualdade social e até mesmo a revolução para aliviar o pesadelo por meio da arte, utilizada como um remédio e como política para acalmar o povo insatisfeito. Infelizmente, é provável que ainda os vejamos no futuro, talvez apenas vestidos de outras roupas. Hilário propõe então que usemos as narrativas distópicas para pensarmos criticamente a contemporaneidade, dado que essas nos serviriam enquanto aviso de incêndio, possibilitando-nos reconhecer o perigo e controlar seus efeitos, que mesmo já estando em curso, podem ser inibidos e impedidos de criar o caos e a devastação.

Por fim, evidenciamos as palavras de Talone ao salientar a importância das distopias literárias em sua relação com a realidade:

A tarefa da distopia literária, então, é alertar-nos e educar-nos sobre as distopias da vida real. Não precisa fornecer um final feliz para fazê-lo: o

pessimismo tem seu lugar. Mas pode conceber soluções racionais e coletivas, lá onde florescem a irracionalidade e o pânico. O entretenimento desempenha um papel neste processo. Mas a tarefa em questão é séria. Ganha importância diariamente. Aqui, então, está um gênero e um conceito cuja hora chegou. Que ele floresça. (Talone, 2018, p. 501).

A constituição da análise literária se fundamenta em elementos que transcendem a mera descrição dos fatos e contextos que cercam ou que foram vividos pelo leitor, englobando a literatura como uma ferramenta vital de reflexão sobre a condição humana e o mundo que nos cerca. A literatura, em sua essência, não se limita a um registro passivo da realidade, mas funciona como um caleidoscópio de possibilidades, oferecendo uma visão multifacetada e dinâmica do futuro que se desdobra diante de nossa sociedade. Essa abordagem é coerente com a ideia de que a literatura é uma forma de conhecimento que nos permite explorar “a infinita matriz de possibilidades” que moldam o nosso destino coletivo.

Clifton Fadiman (1997), ao discutir o papel da ficção científica, sugere que essa forma literária pode ser compreendida como uma espécie de “arqueologia do futuro”. Segundo Fiedman, a ficção científica atua como um oráculo, antecipando e projetando cenários futuros para alertar a sociedade sobre os potenciais riscos e desafios que podem emergir. Em suas palavras, a ficção científica é “uma tentativa de visualizar o futuro e, ao fazê-lo, servir como um aviso sobre as consequências de nossos atuais comportamentos e escolhas” (Fadiman, 1997, n. p.). Essa função profética é essencial para a análise literária, pois permite que a ficção científica não apenas explore o possível, mas também ofereça uma crítica engajada dos caminhos que a sociedade pode seguir.

A literatura, conforme o crítico literário Terry Eagleton (2002, p. 80), pode ser vista como um “espelho da condição humana”, refletindo e criticando os aspectos mais profundos da sociedade e da experiência individual. Eagleton (2002, p. 80) argumenta que a literatura consegue “expor as contradições e tensões que permeiam a vida social e pessoal”. Nesse sentido, a ficção científica, como um subgênero da literatura, desempenha um

papel crucial ao antecipar e explorar tais tensões, oferecendo uma plataforma para a reflexão crítica sobre os futuros possíveis.

A ficção científica, ao explorar cenários futuros e imaginar possibilidades alternativas, proporciona uma visão crítica e multifacetada das questões contemporâneas, permitindo uma compreensão mais profunda dos impactos futuros das escolhas atuais.

Dessa forma, a literatura, especialmente a ficção científica, desempenha um papel crucial na análise literária, funcionando como um instrumento de antecipação e de reflexão. Por meio de suas representações e especulações acerca do futuro, esse gênero oferece perspectivas importantes sobre os desafios e oportunidades que podem influenciar o rumo de nossa sociedade. Além disso, promove uma compreensão mais crítica e aprofundada do mundo em que vivemos, permitindo-nos explorar possíveis cenários e suas implicações para o desenvolvimento humano e tecnológico.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOOKER, M. K. **The dystopian impulse in modern literature**. London: Greenwood Press, 1994.

CALADO, I. **Anjos, mutantes e dragões**. São Paulo: Devir, 2010.

CAUSO, R. S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CERQUEIRA, J. R. F. O mundo é um lugar perigoso quando você não sabe o suficiente”: o bloqueio ao conhecimento e ao ensino na distopia. In: CARDOSO, A.; SASSE, P. (Orgs.). **Distopias e monstrosidades**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

CLAEYS, G. **Dystopia: A Natural History**. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions. Oxford: Oxford University Press, 2017.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. **Sobre o espelho e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FADIMAN, C. Ficção científica. In: **O Estado da Arte**. Disponível em: <<http://oestadodaarte.com.br/ficcao-cientifica/>>. Acesso em: 22 out. 2020.

FAVERSANI, F. Panem et Circenses: breve análise de uma perspectiva de incompreensão da pobreza no mundo romano. **Varia Historia**, p. 81-87, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5747/1/ARTIGO_PanemCircensesBreve.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2021.

FERREIRA, V. V. Utopia e distopias no século XXI e pós-modernismo. **Papéis**, p. 64-82, 2015.

FRANÇA, J. **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-192). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FREEZE, G. L. . **História da Rússia**. Lisboa: Ed. 70, 2017.

FURTADO, F. Ficção científica. In: CEIA, C. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ficcao-cientifica/>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

GONÇALVES, Jussemar Weiss. Pão e Circo, ou a morte do outro. Biblos, Rio Grande, 21, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/838/322>>. Acesso em 13 de março de 2021.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, p. 201-215, 2013.

HISTORY of Bulgaria. Enciclopédia britânica. 2010. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/84090/Bulgaria/129471/History>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

KLEIN, G. Ficção científica. In: RIOT-SARCEY, M.; BOUCHET, T.; PICON, A. **Dicionário das utopias**. Trad. de Carla B. Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. p. 123-127.

MATANGRANO, B. A. Ordem vermelha: filhos da degradação, entre a alta fantasia e a distopia. **Estud. lit. bras. contemp.**, p. 5-6, 2019.

MOYLAN, T. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder: Westview Press, 2000.

OLIVEIRA, N. Ondas do amanhã. In: OLIVEIRA, N. **Fractais tropicais**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

ORWELL, G. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

SOARES, L. M.; GARCEZ, T. F.; SILVA, C. G. **Sociedade e Cotidiano na Idade Média Central (IX-XII)**. 2018. Disponível em: <<https://servicos.unitoledo.br/repositorio/handle/7574/1913>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

SUASSUNA, A. Não existe tirania que resista a uma gargalhada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h3H8qnfGPQA>>. Acesso em: 30 set. 2024.

TALONE, V. G. Distopias presentes, passadas e futuras: os monstros da sociedade. **Sociologias**, p. 368-380, set-dez 2018.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IDELMA RIBEIRO DE FARIA E A GERAÇÃO DE 45 NA IMPRENSA¹

Joelma Santana Siqueira

Idelma Ribeiro de Faria nasceu em 1914, na cidade de Rio Claro, São Paulo, e faleceu em 2002. Sobre a escritora, na *Antologia poética da geração de 45*, Milton de Godoy Campos (1966, p. 123) escreveu: “é diplomada em farmácia e funcionária do Estado. Além de poetisa, é contista e exímia tradutora de poesia”. Atualmente, há poucas referências ao seu nome e a sua obra no meio acadêmico e na imprensa. No *site* “Poesia traduzida no Brasil”, porém, encontramos uma listagem razoavelmente extensa de suas publicações:

Alma nua (1949); Meridiano do Silêncio (1955); Acalanto para a menina morta (1964); Sonetos (1970); Presença do Enigma (1972); Quarteto (1988); Haicais (1995); Uma abelha ao sol (1995) e Emoção e memória (Obra reunida, 1999). Participou das antologias: Coletânea de poetas paulistas (1951); Vozes da poesia feminina brasileira (1959); Antologia poética da geração de 45 (1966). Publicou ainda contos e livros infantis. Traduzia do inglês e do francês. Consta do levantamento de tradução poética com Poemas, de Emily Dickinson (Hucitec, 1988); Poemas 1910-1930 (Hucitec, 1980) e Corais de “O Rochedo” (Massao Ohno, 1996), ambos de T. S. Eliot, e com uma antologia de Emily Dickinson, T.S. Eliot e do poeta haitiano René Dupestre (Hucitec, 1992).²

Como outras poetisas que publicaram livros de poesia nas décadas de 1940 e 1950 e participaram de atividades que foram

¹ O presente capítulo vincula-se ao projeto “As poetisas da geração de 45”, desenvolvido com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por meio de bolsa produtividade em pesquisa, Chamada CNPq n. 09/2022.

² Poesia traduzida no Brasil. Idelma Ribeiro de Faria. Disponível em: <<http://poesiatraduzida.com.br/idelma-ribeiro-de-faria/>>. Acesso em: 6 jun. 2024.

importantes para o estabelecimento da geração de 45, seu nome não tem sido lembrado nos estudos dedicados à poesia brasileira do pós-guerra. Pode-se alegar que isso também tem acontecido com muitos poetas, porém, observamos que a exclusão dos nomes das poetas é mais frequente até mesmo nos textos e antologias poéticas dedicados à apresentação da referida geração. Para exemplificar, notemos que, no dia 15 de janeiro de 1950, o Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã* publicou a manchete “As eleições de 1950 vão abalar a produção literária?”, contendo o texto “Antologia de poesia e atividade dos novos”, onde eram citados vários nomes de escritores que publicaram em 1949: “Clarice Lispector, Lêdo Ivo, José Paulo Moreira da Fonseca, Darcy Damasceno, Edson Regis, Raymundo Souza Dantas, André Carneiro, Olympio Monat, Ligia Fagundes Teles e outros”. Em relação ao ano de 1950, a previsão de novas publicações era extensa, citando João Cabral de Melo Neto, Eugênio da Silva, Domingos Carvalho da Silva, José Escobar Faria, André Carneiro, Cyro Pimentel, José Tavares de Miranda, Reynaldo Bairão, Mauro Motta, José Paulo Paes, Wilson de Figueredo, Bandeira Tribuzzi, Afonso Félix de Souza, Darcy Damasceno, Fred Pinheiro, Reinaldo Guimarães (“um ‘conteur’ ainda inédito”), Marcos Konder Reis, Bueno de Rivera, Edson Regis e Fernando Ferreira de Loanda. As únicas escritoras citadas foram Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles, autoras de *A cidade sitiada* (1949) e *O cacto vermelho* (1949), respectivamente. O texto terminava comentando que “cabe assinalar aqui o papel que vai desempenhar esse grupo da revista ‘Orfeu’ que vai lançar o panorama poético da geração” (*A manhã*, 1950, p. 14). Idelma Ribeiro de Faria também lançou um livro de poesia em 1949 e foi uma das participantes do Clube de Poesia que, como a revista *Orfeu*, esteve diretamente ligado à consolidação da geração de 45.

A revista *Orfeu* surgiu em 1947. Dirigida por Fernando Ferreira de Loanda e Fred Pinheiro. Na breve notícia “Vai surgir a revista ‘Orfeu’ ”, publicada em 29 de junho de 1947, no Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã*, lia-se: “apresentará

colaboração apenas dos novíssimos, seguindo a trilha já iniciada por publicações como 'Edifício', 'Joaquim', 'Paralelos' e 'Agora'" (*A manhã*, 1947, p. 2). Em 02 de abril de 1950, o mesmo Suplemento anunciou a futura publicação do *Panorama da nova poesia brasileira*, de Fernando Ferreira Loanda com o texto abaixo:

Todos os poetas de uma geração

Deve ser publicado dentro em breve o 'Panorama na (sic) Nova Poesia Brasileira' organizado por Fernando Ferreira de Loanda e a ser lançado em Edições 'Orfeu', com um prefácio de Álvaro Lins. São os seguintes os poetas que participam dessa importante iniciativa: Dantas Motta, Bueno de Rivera, Ledo Ivo, Domingos Carvalho da Silva, Mauro Motta, Manuel Cavalcanti, José César Borba, Péricles Eugenio da Silva Ramos, Manuel de Barros, João Cabral de Melo Neto, Alphonsus de Guimarães Filho, Paulo Armando, Hélio Pellegrino, Darcy Damasceno, Marcos Konder Reis, Wilson de Figueiredo, Edson Regis, Fernando Ferreira de Loanda, Afonso Feliz de Souza, José Paulo Paes, Fred Pinheiro, José Paulo Moreira da Fonseca e Paulo Mendes Campos. (*A manhã*, 1950, p. 5)

No dia 10 de junho de 1951, o Suplemento publicou outra notícia sobre a antologia de Loanda, dessa vez, intitulada "Panorama da nova poesia brasileira", apresentando como *lead* a informação "lançada, finalmente, a antologia organizada pela Revista 'Orfeu' – 23 poetas das mais diferentes tendências reunidos num volume" (*A manhã*, 1951, p. 8). No corpo do texto, citava-se os nomes dos poetas, os mesmos da notícia anterior, com acréscimo do nome Geir Campos.

Fernando Ferreira de Loanda esteve à frente da criação da revista *Orfeu*, considerada órgão de divulgação da geração de 45. Ele editou as antologias *Panorama da nova poesia brasileira* (1951), *Antologia da nova poesia brasileira* (1965) e *Antologia da moderna poesia brasileira* (1967). A seu respeito, escreveu Milton de Godoy Campos (1966, p. 182): "fez-se conhecido, antes mesmo de conquistar um lugar ao sol como poeta, pelo fato de dirigir uma das primeiras publicações da geração de 45, a revista 'Orfeu', do Rio de Janeiro". Observando que, na revista, foram estudados "de modo até desabrido por vezes, alguns grandes nomes de 22",

acrescentou que também teve “seu lado positivo, com a edição de vários livros de poetas jovens que depois se firmaram. Da responsabilidade de Fernando Ferreira de Loanda e de ‘Orfeu’ foi o primeiro ‘Panorama da nova poesia brasileira’ (1951) que reuniu os principais representantes da geração de 45”.

Sobre o *Panorama da nova poesia brasileira*, o crítico português João Gaspar Simões publicou no mesmo Suplemento *Letras e Artes*, no dia 21 de outubro de 1951, o texto “Sobre a nova poesia brasileira”, observando que, “neste momento seria de grande vantagem para os novos poetas de Portugal, e especialmente para os seus leitores, que um experimento do mesmo gênero fosse levado a cabo entre nós”. Destacou também a falta de um estudo elucidativo presente no volume, observando que, “infelizmente, remetido ao silêncio em que vive, Álvaro Lins não escreveu o prefácio” (*A manhã*, 1951, p. 5).

Alfredo Bosi (1994, p. 465), em sua *História concisa da literatura Brasileira*, após citar todos os nomes dos poetas da primeira antologia de Loanda, escreveu que “aos nomes do *Panorama* devem-se acrescentar outros, também representativos de tendências formalistas e, *lato sensu*, neo-simbolistas, difusas a partir de 45”. Entre outros nomes de escritores, citou os das escritoras: Hilda Hilst, Renata Pallottini, Lélia Coelho Frota, Celina Ferreira, Ruth Sílvia de Miranda Sales, Maria da Saudade Cortesão e Stella Leonardos. Em nota de rodapé, destacou o papel de autoridade que a revista e a editora desempenharam na legitimação de poetas da geração: “a editora tomou o nome da revista que consagrou a maior parte dos poetas elevados na relação que se segue”. Esse mesmo aspecto foi reforçado em uma nota publicada no dia 14 de agosto de 1949 no Suplemento *Letras e Artes* do jornal *A manhã*:

Posição da ‘Orfeu’

O grande poeta português José Régio, referindo-se recentemente à revista ‘Orfeu’, acentuava que residia no fato de a mesma ser livre o seu poder de resistência. Já o público brasileiro se habitou ao tom de debate dessa revista

de novos e não deixa de ser interessante registrarmos aqui a recente opinião do poeta Bueno de Rivera o qual declarou:

— ‘Orfeu’ vai definir, separar as águas, afirmar o que é realmente novo.

É esse objetivo de proceder a exames e julgamentos e buscar novos processo de criação que determina a significação de ‘Orfeu’ no concerto das revistas jovens brasileiras, e a torna merecedora de aplausos. (*A manhã*, 1949, p. 3)

Antes da publicação da primeira antologia de Loanda, no dia 04 de setembro de 1949, o mesmo Suplemento Letras e Artes publicou uma nota intitulada “Panorama da nova poesia brasileira”, informando que se encontrava no prelo e seria lançada em novembro pela revista ‘Orfeu’, e que “todos os poetas da nova geração comparecem a essa antologia, que ficará como um vivo e honesto documento das direções líricas dos talentos poéticos aparecidos após 1945” (*A manhã*, 1949, p. 3).

Notícias sobre a Revista *Orfeu* publicadas anteriormente citaram, entre seus colaboradores, os nomes das seguintes escritoras Vanessa Neto, em 29 de junho de 1947 (*A manhã*, 1947, p. 2), e Terezinha Eboli, em dezembro de 1947 (*A cigarra*, 1947, p. 107) e em 20 de junho de 1948 (*A manhã*, 1948, p. 3). Sobre Vanessa Neto, lemos em um artigo sobre Paulo Mendes Campos, publicado na Revista *A Cigarra*, que ela participou, juntamente com o mesmo Paulo Mendes Campos, Wilson Figueiredo, Hélio Pellegrino e outros da criação da “‘Edifício’, revista literária que nos revelou os valores belorizontinos” (*A cigarra*, 1947, p. 105). E sobre Terezinha Eboli, destacamos que publicou, em 1950, o livro de poesia *Andante tranquilo*, pela editora *Távola redonda*, de Portugal, comentado por Fausto Cunha na coluna “Presença dos Livros” no dia 7 de julho de 1951 do jornal *A manhã* do seguinte modo: “sem haver tido a recepção de que é merecedora, a estreia de Terezinha Eboli com *Andante Tranquilo* é das mais importantes do ano” (*A manhã*, 1951, p. 4).

Em uma nota publicada no Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã* no dia 1 de outubro de 1950, deparamo-nos com uma passagem que pode ser lida como uma espécie de explicação

para a seleção dos vinte e poucos poetas escolhidos por Loanda para sua antologia:

o rigor dessa antologia, selecionando vinte e poucos nomes entre dezenas e dezenas de jovens poetas, ao mesmo tempo em que fixa o critério do seu organizador, facilita o trabalho de apreciação crítica, uma vez que o público vai estabelecer contato apenas com os poetas que já adquiriram uma certa expressão pessoal, quando não for o caso daquele que, como João Cabral de Melo Neto, Lêdo Ivo, Bueno de Rivera, Domingos de Carvalho, Marcos Konder Reis, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Paulo Mendes da Fonseca, Afonso Felix de Souza, Darcy Damasceno e alguns outros, já conquistaram sua posição literária e foram amplamente analisados pela crítica. (*A manhã*, 1950, p. 6)

A alegada “posição literária” conquistada pelos poetas em questão é discutível e implica observarmos como a presença dos poetas da geração de 45 na imprensa, por meio de divulgação de suas obras, publicação de textos críticos, entrevista etc., contribuía para essa distinção.

No dia 8 de janeiro de 1950, o *Jornal de Notícias* publicou uma nota intitulada “Poetas de São Paulo 1935-50”, informando que se tratava de uma nova antologia:

Organizada por Domingos Carvalho da Silva, deverá ser editada, ainda este ano, uma antologia de poetas de S. Paulo, lançados nos últimos 15 anos. Essa coletânea será antecedida de um estudo assinado por Fernando Goes.

Entre outros, deverão figurar na antologia, os seguintes poetas: Afranio Zoccolotto – Alice Guarnieri – André Carneiro – Celso Augusto – Ciro Pimentel – De Raguna Cabral – Diego Pires de Campos – Domingos Carvalho da Silva – Fernando Mendes de Almeida – Geraldo Vidigal – Idelma Ribeiro de Faria – Ione Stamato – Jamil Almansur Haddad – João Accioli – José Escobar Faria – José Tavares de Miranda – Mário Donato – Mário da Silva Brito – Milton Lima e Sousa – Oneida Alvarenga – Paulo Bomfim – Péricles Eugênio da Silva Ramos – Pero Neto – Reinaldo Bairão e Rossine Camargo Guarnieri. (*Jornal de Notícias*, 1950, p. 2)

Na notícia acima, aparecem os nomes das escritoras Alice Guarnieri, Idelma Ribeiro de Faria, Ione Stamato e Oneida Alvarenga. A antologia *Coletânea de poetas paulistas* foi publicada

por Enéas de Moura, Editora Minerva (RJ), em 1951. A *Coletânea* de Enéas de Moura foi comentada no artigo “Viola quebrada”, de Reynaldo Bairão, publicado no dia 6 de janeiro de 1952 no Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã*, destacando defeitos e omissões. Citou a ausência de Luís Aranha na coletânea e corrigiu a informação de que Idelma Ribeiro de Faria não tinha livro publicado. A crítica mais extensa foi sobre o que escreveu Eneas de Moura a respeito de alguns poetas mais novos, do chamado grupo “novíssimo”. Corrigindo-o, esclareceu: “o grupo dos ‘novíssimos’ não teve o seu movimento iniciado em 1922, porém, em 1948, com a Primeira Exposição de Poesia Ilustrada, realizada àquele ano em São Paulo, e com o manifesto dos novíssimos, publicado em 1948, na ‘Folha da Manhã’, matutino paulista”. Acrescentava que, “quanto ao movimento iniciado em 1922, esse movimento é chamado ‘Movimento Modernista’ e teve inalienável importância na história e na vida literária do país”. Em relação a 1945, escreveu: “apareceu nesse ano uma reação ao ‘espírito modernista’, o que já é outra coisa”. Reforçava que os novíssimos “surgiram em 1948, procurando libertar a poesia do ‘esteticismo’ da geração de 45”. Citando os nomes de Cyro Pimentel, Paulo Moreira da Fonseca, Paulo Sérgio, Darcy Damasceno, Thiago de Melo, José Escobar Faria e Élcio Xavier, escreveu que “procuram encaminhar a poesia para temas eternos, pesquisando em torno da morte, da solidão, do desespero, da agonia e do cansaço em relação ao tempo” (*A manhã*, 1952, p. 2). Esse texto é muito importante para observarmos como há uma variedade de posicionamentos sobre a geração de 45 por seus contemporâneos, observável também em uma entrevista concedida pelo escritor Geraldo Augusto e publicada no *Diário de Natal* em 31 de dezembro de 1949. Perguntado sobre as gerações, respondeu:

A geração de 30 foi mais diretamente influenciada pela de 22, que a geração de 45. Foi a geração de 22 a da iconoclastia; eis a razão da geração de 45 ter se sobreposto sobre ambas, 22 e 30. Eles buscavam uma forma, nós já a temos, fruto de suas experiências. É cedo para dizer-se do nosso roteiro, bem verdade, que sejamos mais dispersivos, menos homogêneos,

porém, mais produtivos. Não estamos de todo libertos em se tratando de poesia, pois, as influências de um Bandeira, um Drummond, um Murilo Mendes ainda se fazem sentir, porém servindo – é preciso frisar, como um ponto mais seguro de ‘personalização’. Valéry, Mallarmé e Rimbaud foram realmente descobertos por nós. (*Diário de Natal*, 1949, n. p.)

Em 9 de abril de 1965, Jose Condé, na coluna “Escritores e Livros” do Jornal *Correio da Manhã* (RJ), comentou sobre a segunda antologia publicada por Fernando de Loanda, a *Antologia da nova poesia brasileira*, pela Editora Livros de Portugal, em 1965. Destacando que Loanda escreveu na apresentação “esta é a minha geração, a de 45”, Condé citou os nomes dos dezessete poetas da antologia, observando que a maioria era apresentada com grande número de poemas:

Mauro Mora, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio de Silva Ramos, Alphonsus de Guimarães Filho, João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, Marcos Konder Reis, Darcy Damasceno, José Paulo Moreira da Fonseca, Ledo Ivo, Geir Campos, Fernando Ferreira de Loanda, Afonso Félix de Sousa, Thiago de Melo, Ferreira Gullar e Octávio Mora. (*Correio da Manhã*, 1965, p. 2)

Uma edição da *Antologia da nova poesia brasileira* foi publicada pela Livraria Moraes Editora, de Portugal, em 1967, com os dezessete poetas citados acima; e outra edição da mesma antologia foi publicada pela Orfeu, no mesmo ano de 1967, com vinte poetas, sendo encabeçada pela única escritora do volume: Lélia Coelho Frota.

Na mesma década de 1960, Milton de Godoy Campos publicou a *Antologia poética da geração de 45*, pelo Clube de Poesia de São Paulo, contendo 64 poetas, incluindo as poetas Dulce Carneiro, Hilda Hilst, Idelma Ribeiro de Faria, Ilka Brunilde Laurito, Laís Correia de Araújo, Maria Isabel, Renata Pallottini, Stella Leonardos e Zila Mamede. Antes de sua publicação, a antologia foi anunciada no dia 21 de dezembro de 1965, em uma nota intitulada “Clube de Poesia”:

Clube de Poesia

Já estão na tipografia os originais da Antologia da Poesia Neo-Modernista Brasileira (1ª série) de Milton de Godoy, Afrânio Zuccolotto, Rômulo Fonseca, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Cyro Pimentel, Idelma Ribeiro de Faria, Antônio D'elia e Geraldo Pinto Rodrigues e poemas de sessenta e cinco autores, entre os quais os seguintes, residentes no Rio: Maria Isabel, Lêdo Ivo, Aluizio Medeiros, Darcy Damasceno, Mário da Silva Brito, Marcos Konder Reis, José Paulo Moreira da Fonseca, Moacyr Felix, Lago Burnett, Geir Campos, Antônio Olinto, Ferreira Gullar, Olímpio Monat, Tiago de Mello, Paulo Mendes Campos, Nilo Aparecida Pinto, Foed Castro Chamma, Fernando Ferreira de Loanda e Stella Leonardos. (*Correio da Manhã*, 1965, n. p.)

A nova antologia era mais ampla e diversificada, e isso foi observado por Domingos Carvalho da Silva, em uma notícia publicada no *Correio da manhã* (RJ) em 15 de janeiro de 1966:

A ANTOLOGIA E O NORTE

São os seguintes os poetas originários do norte do país (do Amazonas à Bahia), incluídos por Milton de Godoy Campos na *Antologia Neomodernista* a ser editada pelo Clube de Poesia: João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo, Antonio Ragel Bandeira, Jorge Medauar, Aluizio Medeiros, Oswaldino Marques, Bandeira Tribuzi, Edson Régis, Lago Burnett, Ferreira Gulart, Artur Eduardo Benevides, Rui Guilherme Barata, Thiago de Melo, Wilson Rocha, Mauro Mota, Carlos Pena Filho, Edmir Domingues, Santo Souza, Carlos Moreira e Zila Mamede. (*Correio da Manhã*, 1966, p. 2)

O título inicial da antologia de Milton de Godoy, incluindo o termo “Neomodernista”, de acordo com Domingos da Silva, em texto publicado no mesmo jornal no dia 30 de abril de 1966, foi posteriormente alterado por sugestão de Fernando Ferreira de Loanda, “embora os originais já se encontrassem na tipografia” (*Correio da Manhã*, 1966, p. 2).

Como pode ser observado, é, de fato, inegável a falta de consenso sobre quem são os poetas da Geração de 45. Destaca-se, em especial, a ausência de mulheres poetas na geração de 45 apresentada por Fernando Ferreira de Loanda e publicada tanto pelas Edições Orfeu, quanto pela Livraria Moraes Editora. As mulheres poetas estão presentes na antologia de Milton de Godoy Campos, publicada pelo Clube de Poesia. A falta de consenso

sobre quem são os poetas que constituem a geração de 45 foi observada em um estudo de fôlego sobre a poesia do pós-guerra publicado por Vagner Camilo:

O dissenso entre críticos, historiadores e os próprios poetas de 45 se dá, primeiramente, em torno da composição dessa geração, irmanando nomes como Péricles Eugênio da Silva Ramos, Ledo Ivo, Domingos Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca, Bueno de Rivera, Geir Campos, Alphonsus de Guimaraens Filho, Paulo Mendes Campos, Mauro Mota, Afonso Félix de Sousa, Thiago de Mello... Em uma geração cujos contornos são imprecisos, o número de seus integrantes tende, também, a ser cambiante, como se vê nas antologias organizadas à época, inclusive por um de seus representantes: Fernando Ferreira de Loanda, que incluía vinte poetas em *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, ao passo que, na *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, reduziu esse número para dezessete, somando-se aí, discutivelmente, tanto João Cabral, quanto Ferreira Gullar (Camilo, 2020, p. 119).

Trata-se de uma passagem do livro *Modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, no qual Vagner Camilo (2020) analisa a inflexão neoclássica presente na lírica brasileira do pós-guerra, tanto de poetas modernistas quando de poetas de 45. Para Camilo, há afinidades entre os poetas de 45, embora não se trate de uma homogeneidade notável no tratamento da linguagem poética, a identificação como geração é inegável, pois

ignorá-la é desconsiderar o fato de os próprios integrantes se reconhecerem como tal, a ponto de Domingos Carvalho da Silva tê-la nomeado do modo que a nomeou. Ainda que se possa ver nisso uma estratégia promocional, não deixa de ser uma forma de intervir na série ou no campo literário e é essa interferência que interessa à crítica examinar (Camilo, 2020, p. 124).

Associado ao projeto de pesquisa intitulado “As poetas da geração de 45”, desenvolvido com bolsa produtividade em pesquisa do CNPq, o presente capítulo buscará, a partir desse ponto, demonstrar, ainda que brevemente, a aproximação da poeta Idelma Ribeiro de Faria com poetas da referida geração,

sobretudo, quando da publicação de seu primeiro livro de poesia, *Alma nua* (1949).

Ao realizamos uma pesquisa em periódicos por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional pelas ocorrências do nome da escritora como palavra-chave, deparamo-nos com notícias sobre sua participação efetiva no Clube de Poesia de São Paulo, publicações de seus poemas e contos na imprensa, notícias de suas traduções, premiações em concurso literário e textos críticos a respeito de sua poesia. Salvo engano, a primeira ocorrência de seu nome na imprensa ocorreu em uma nota intitulada “Livros recebidos”, publicada n’*O jornal* por Áureo Ottoni, no dia 05 de maio de 1946, a respeito dos livros *O Líbano e os libaneses no Brasil* e *Um amor em cada vida*, informando que o segundo foi traduzido por “Idelma Ribeiro de Faria – Editora Assunção, São Paulo, 1946” (*O jornal*, 1946, p. 3).³

A primeira menção ao nome da poeta como membro do Clube de Poesia foi observada em uma notícia breve publicada no *Jornal de Notícias* (SP) no dia 1 de fevereiro de 1949, sobre a reeleição do escritor Cassiano Ricardo, por unanimidade, para a presidência do Clube de Poesia de São Paulo. A nota informava que a reunião foi secretariada pelos poetas José Escobar Faria e Idelma Ribeiro de Faria, e que “a escolha dos novos conselheiros recaiu nos nomes dos Srs. Leonard S. Downes, Geraldo Pinto Rodrigues, Cyro Pimentel, Jose Escobar Faria e Idelma Ribeiro de Faria” (*Jornal de Notícias*, 1949, p. 7).

Antes da publicação de sua antologia, Milton de Godoy publicou na seção “Poesia brasileira moderna” do *Correio Paulistano*, dados biográficos e bibliográficos de poetas que estariam na antologia, com poema e, algumas vezes, ilustração. No dia 7 de outubro de 1956, a poeta apresentada foi “Idelma Ribeiro de Faria”:

Idelma Ribeiro de Faria: Nasceu no interior do Estado de São Paulo, residindo nesta capital. Pertence ao Clube de Poesia do Brasil. Participou

³.*O jornal*. 5 Mai. 1946, p.3. http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/32902

do 1. Congresso Internacional de Escritores realizado em 1948 (São Paulo). Alcançou o primeiro lugar no Concurso de contos, promovido pelo Suplemento Feminino deste jornal, no corrente ano. Tradutora dedica-se atualmente em verter para o vernáculo um dos maiores poetas da língua inglesa, T. S. Eliot.

Bibliografia: *Aquarela Teatral* – Teatro Infantil (em colaboração) 1941; *Almanua – poesia* – 1949; *Meridiano do Silêncio* – Poesia – 1955. (*Correio Paulistano*, 1956, p. 2)

O poema publicado, sem apresentar título, corresponde ao poema “Seu nome era Alice”, atualmente publicado no volume *Emoção e memória* – obra poética reunida 1949-1999, de Idema Ribeiro de Faria:

SEU NOME ERA ALICE

Caiu no asfalto morno
como flor.
O cabelo em corola
se desfez
E a doçura do gesto
se extinguiu
na hora intensa e vertical.

Nem um sopro mais forte
no ar filtrado.
Nem a rotura brusca
de uma nuvem.
Nem revolta de sinos
pelo azul.

A harmonia de um corpo
desatada.
Um pedaço de ritmo
suspense.
Um compasso atirado
para o abismo
na hora intensa e vertical.
(Faria, 1999, p. 58).

O poema flagra a queda de um corpo ignorado pelo mundo e percebido apenas como movimento que se extingue em meio ao ir e vir da vida urbana. Sem aproximação, o eu lírico está a perceber e registrar a insignificância de uma morte. A atmosfera fúnebre está presente no livro *Meridiano do silêncio*, de 1955, onde o poema foi publicado juntamente com outros de mesmo tom, como “Holocausto” e “Elegia”, poema de abertura do volume, onde lemos estes versos:

...
Estranhos tempos estes
em que pesa a herança
do agravo e do assombro.
Estranhos tempos estes
em que a flor do berço
viceja inclinada
para uma cratera.
(Faria, 1999, p. 43)

O Clube de Poesia, conforme escreveu Ives Gandra da Silva Martina (1995, p. 11), no prefácio da antologia *50 Poetas do Clube de Poesia (1945-1995)*, foi “lançado pelos fundadores do Movimento intitulado ‘Geração de 45’”, mas foi “no I Congresso de Poesia, organizado em 1948, que ganhou seus contornos definitivos”. O Conselho Editorial dessa antologia publicada pelo Clube de Poesia em comemoração ao seu primeiro cinquentenário foi composto por Idelma Ribeiro de Faria, Milton de Godoy Campos e Samuel Penido.

No contexto da criação do Clube de Poesia, o Suplemento Letras e Artes do Jornal *A manhã*, publicou, no dia 3 de outubro de 1948, a nota abaixo:

Instalação do ‘Clube de Poesia’ de S. Paulo
No próximo sábado realizar-se-á, na capital bandeirante, a instalação do ‘Clube de Poesia’, novel agremiação de que é presidente o grande poeta patricio Cassiano Ricardo, tendo início em seguida o ‘Curso de Poética’. Fará a primeira conferência do curso o escritor Euríalo Canabrava que falará sobre ‘A linguagem na poesia moderna’.

Reina a viva expectativa, nos círculos culturais da Paulicéia, em torno dessa conferência. (*A manhã*, 1948, p. 3)

Na tese “Neomodernistas de 45: uma querela de gerações”, Ana Paulo Meyer Velloso (2017, p. 97) escreveu que, em fase de organização, o Clube foi, primeiramente, dirigido por uma comissão provisória e “em 18 de junho, foi realizada a primeira assembleia geral extraordinária, para eleição dos órgãos dirigentes da nova entidade. Foram eleitos, respectivamente, como presidente e vice, Cassiano Ricardo e Domingos Carvalho da Silva”. Quanto aos objetivos do Clube destacou que “eram os mais amplos no tocante a: divulgação da poesia, estudos de poética, intercâmbio cultural e desenvolvimento de relações de camaradagem entre todos os sócios”.

Vagner Camilo (2020, p. 134), no capítulo “Perfil de uma geração ou grupo” do livro anteriormente citado, concordando com Pedro Lyra (1995) sobre os poetas do Clube de Poesia e da *Orfeu* constituírem “um grupo (que não seria o único, nem o mais interessante)”, e destacando a importância de “insistir no perfil dos poetas de 45 como compondo, efetivamente, um ‘grupo’, que ocupou, de certo modo, uma posição hegemônica e precisa ser estudado como tal”, esclareceu que “não se pode, todavia, ignorar que eles não eram os únicos a definir a orientação estética de uma época, inclusive no que concerne à inflexão clássica”. Citando o nome do poeta Dantas Motta, considerou que “é um bom exemplo de como a produção poética do período foi muito mais complexa e matizada do que supõe certa historiografia e crítica, quando equivocadamente subordinaram a diversidade a um único rótulo geracional”. Nesse sentido, podemos propor que o grupo mais coeso pode dizer respeito aos poetas que atuaram em prol da geração e foram escolhidos pelos pares para representá-la. Aparentemente, o Clube de Poesia permitiu a elas mais visibilidade do que a *Orfeu*.

Antes da publicação de seu primeiro livro, *Alma nua* (1949), e antes da notícia sobre sua participação no Clube de Poesia, o

nome da escritora foi citado no artigo “A mulher e a literatura”, de Francisco Pati, publicado em 12 de março de 1946 no jornal *Correio Paulistano*. O autor começou seu texto relembando o discurso pronunciado na Academia Paulista de Letras por Ondina Ferreira, detentora do prêmio “Antônio de Alcantara Machado”, em 1945, para, em seguida, abordar os originais de um livro inédito, intitulado *Metros e retalhos*, de Idelma Ribeiro de Faria. Para o crítico, os versos da escritora “têm um forte cunho de individualismo. Percebe-se aqui e ali a influência de poetas que todos nós conhecemos. Sente-se neles algumas vezes a preocupação de imitar a moda”. Destacou que “o verso é cantante, a ideia simples, a imagem feliz”. Os poemas citados foram “Tormento”, “Eco”, “Envelhecer”, “Mãe Terra”, “Tríplice Entente” e “Farças”. Nos comentários finais, escreveu que “às vezes a busca de imagens novas degenera em preciosismo, lembrando o que têm de menos invejável alguns dos maiores poetas do Brasil contemporâneo”, e acrescentou que a escritora também fez “concepções desnecessárias à poesia modernistas”. Sugeriu, por fim, que a autora mudasse o título da obra (*Correio Paulistano*, 1946, p. 4). Os títulos “Tormento” e “Eco” foram publicados na obra *Alma nua* (1949)⁴.

No dia 15 de maio de 1949, o *Jornal de Notícias* publicou na página “Vida literária no Brasil e no mundo”, ao lado do conto “A medalha do Divino”, de Domingos Carvalho da Silva, os poemas “Frustração” e “Insone”, de Idelma Ribeiro de Faria. O primeiro compõe a obra *Alma nua*, que se encontra na coletânea das poesias completas da escritora a que tivemos acesso. A obra foi comentada em um texto da seção “Livros novos” do dia 3 de agosto de 1949, do *Diário Carioca*, com o título “‘Alma Nua’ – Poesia de Idelma Ribeiro de Faria”:

A editora Anchieta publicou há dias, um livrinho de poemas da senhorinha Idelma Ribeiro de Faria sob o título ‘Alma Nua’.

⁴ Tivemos acesso à obra *Alma nua* publicada na coletânea intitulada *Emoção e memória: obra poética reunida 1949-1999*.

Mais de vinte produções são enfeixadas no volume, onde despontam algumas gravuras de interessante labor artístico sobre os temas abordados. De um modo geral, a autora jovem ainda, reflete a exaltação de sua idade, e chega a ser impressionante a atenção que empresta ao destino dos homens, vertendo por vezes um pessimismo que denota profundidade e segurança.

Poemas como 'Sombra apenas sombra', 'Águas claras', 'Frustração', 'Espera' e sobretudo 'Refúgio' em que se desvenda por completo (poeticamente, pelo menos) o coração da delicada artista. Seus versos exprimem o estado de alma porque está passando agora a mocidade sem rumo certo em meio ao turbilhão dos preconceitos e das convicções.

Sente-se que a jovem poetisa anseia um novo clima, em que se respire de amplos pulmões, em que amor seja de verdade amor, e não simples mistificação. Quanto à técnica nenhuma restrição: simplicidade, emoção, sinceridade e tristeza dentro de versos melódicos e enternecedores como soi ser a poesia pura, segundo o crítico literário, sr. Jota Efegê. (*Diário Carioca*, 1949, p. 2)

A crítica acima associa o eu lírico à pessoa da escritora, como se sua poesia fosse apenas uma confissão sobre seus sentimentos mais íntimos.

Em 23 de agosto de 1949, foi publicado na seção "Escolas e Cursos", o texto "O livro e a educação", assinado por F. Augusto Nunes, com comentários elogiosos, mas igualmente pouco precisos, sobre o livro *Alma Nua*, recém-publicado por Idelma Ribeiro de Faria. Para o crítico, o livro é "inspirado na essência dos sentimentos que devem estruturar o coração e a alma". É, ainda, "como o título sugere, uma alma que, deixando a indumentária enganadora dos falsos ouropéis se desdobra e se desvenda com a plenitude magnífica, maravilhosa e extasiadora do mais adorável, do mais melífluo e confortador sentimentalismo". O livro é definido, também, como "um relicário de delicados poemas, dos quais se desdobram os suaves coloridos inspirados por sentimentos deliciosamente inebriantes, que somente uma alma puríssima de mulher pode ser a criadora". O autor reproduz o poema "Por que choras", chamando-o de "poemeto" e considerando-o "uma demonstração inequívoca da nossa afirmativa". Finalmente, acrescenta que "esse poemeto é uma prova da feição desse livro, que no torvelinho alucinante de

uma literatura existencialista e destruidora, surge como um acariciador oásis” (*Correio Paulistano*, 1949, n. p.). Novamente, um crítico lê os poemas como confissão de uma alma de mulher.

Uma crítica mais objetiva sobre a obra foi publicada pelo poeta Pinto Rodrigues no *Diário de Pernambuco* no dia 30 de outubro de 1949. Há uma clara referência ao poeta João Cabral de Melo Neto no início do artigo ao elogiar “uma espontaneidade de inspiração e sentimento que não deve ser subestimada, mormente nesta fase caótica de nossa evolução poética de delírio formal e poetas-engenheiros...”. Elogia a simplicidade, apesar “do excessivo derramamento lírico”. Para Rodrigues, Idelma “explica demasiadamente o tema de sua obra, e o que é mais grave[:] GRIFA frequentemente suas emoções, num desejo quase amargurado de mostrar toda a realidade de sua ‘alma nua’”. Por fim, Rodrigues Pinto também lê os poemas de Idelma como se fossem confissões de uma poeta “dominada por uma avalanche de emoções” (*Diário de Pernambuco*, 1949, p. 2, destaque do autor).

Domingos Carvalho da Silva, no texto “Poetisas de São Paulo”, publicado no dia 23 de abril de 1950 no Suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã*, sobre a obra *Alma nua* escreveu que já tinha se manifestado antes, “sem ocultar um certo ceticismo” (*A manhã*, 1950, p. 4), elogiando versos ainda inéditos da escritora e referindo-se à opinião de Sergio Milliet sobre sua nova fase. Em 1959, Domingos Carvalho da Silva publicou o volume *Vozes femininas da poesia brasileira*, um ensaio histórico-literário seguido de uma breve antologia. No capítulo “Geração de 45 – tendências posteriores” escreveu que

Nenhuma poetisa é tipicamente ‘45’. Mas, na verdade, não há também nenhuma poeta varão que simbolize e encarne, pessoalmente, o movimento de renovação do modernismo realizado a partir do início da década de 40. A geração de 45 é um conjunto de grandes nomes, cada um deles dono de uma expressão própria, unidos por várias preocupações comuns, que podem ser resumidas na conquista de uma poesia equilibrada sem ser convencional, livre de excessos verbais mas atenta ao problema da pesquisa vocabular, escrita em linguagem literária sem ser acadêmica,

interessada na incorporação – sem sair em prosaísmo – do cotidiano à linguagem poética, isenta de regionalismos e, finalmente, livre de preconceitos contra as formas tradicionais ou contra o verso livre. (Silva, 1959, p. 30)

Sobre a poeta Idelma Ribeiro de Faria, da Silva (1959, p. 31) destacou que “estreou tardiamente com um livro pouco expressivo, no qual há, entretanto, poesia em alguns poemas ou versos isolados”.

A recepção crítica da poesia de Idelma de Faria não discutiu problemas relevantes sobre seus versos tendo em vista a expressão poética. Esteve demasiadamente presa ao fato de os versos terem sido escritos por uma mulher. Esse julgamento negativo pode ter contribuído para a escritora não figurar entre os poetas do grupo nas antologias de Loanda nem no balanço literário do ano de 1949, publicado por Condé em janeiro de 1950. Porém, não se pode negar que esse aspecto é verificável em outros percursos de mulheres na República das Letras. Apesar disso, não podemos deixar de observar, também, o que escreveu Flora Sussekind (2002) sobre a crítica de rodapé praticada nos anos 1940 e 1950 no Brasil:

uma crítica ligada fundamentalmente à *não-especialização* da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade ‘bacharéis’, ao meio em que é exercida, isto é o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma *publicidade*, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmica e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros ‘diretores de consciência’ de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins; e, por fim, a um diálogo estreito com o *mercado*, como o movimento editorial seu contemporâneo (Sussekind, 2002, p. 16-17, grifos da autora).

Para Sussekind (2002, p. 17), os anos 1940 e 1950 marcaram o triunfo desse tipo de crítica, que, no entanto, passou a rivalizar

com a crítica dos críticos “formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica”. Em seu ensaio, a autora cita vários críticos renomados, mas é importante destacar, como escreveu Pedro Bueno de Melo Serrano (2016, p. 4), ao mapear a crítica paulista praticada em jornais entre as décadas de 1920 e 1950, que houve “grande volume de críticos de ocasião, alguns dos quais chegaram a se estabelecer nos rodapés por anos”, eram, em geral, escritores e intelectuais que escreviam “em meio às tarefas que assumiam na imprensa e em busca de auferir brilho extra às suas carreiras...”.

Por meio do breve estudo que fizemos sobre a presença de Idelma Ribeiro de Faria e da geração de 45 na imprensa, constatamos a participação das mulheres na referida geração e a heterogeneidade desse grupo de poetas (homens e mulheres), relevante para a história da literatura brasileira, mas, até o momento, pouco explorado pelos estudiosos. Desconfiamos que a poesia da escritora, sem fugir a aspectos negativamente associados à poesia da geração de 45, por exemplo, o retorno às formas fixas, possui outros, como o pessimismo existencial, positivamente identificado na lírica de Carlos Drummond de Andrade no contexto do pós-guerra.

Referências

A **cigarra**, p. 105, jun. 1947. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003085/41298>>. Acesso em 27 set 2024.

A **cigarra**, p. 107, dez. 1947. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003085/42286>>. Acesso em 27 set 2024.

A **manhã**, p. 4, 7 jul. 1951. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003085/41298>>. Acesso em 27 set 2024.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMILO, V. **A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna**. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

CAMPOS, M. G. **Antologia poética da geração de 45**. São Paulo: Editora Clube de Poesia, 1966.

CORREIO da manhã, n. p., 21 dez. 1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/67657>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO da manhã, p. 2, 15 jan. 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/68271>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO da manhã, p. 2, 30 abr. 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71107>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO da manhã, p. 2, 9 abr. 1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/63584>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO Paulistano, n. p., 23 ago. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_09/43734>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO Paulistano, p. 2, 7 out. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/33587>. Acesso em 27 set 2024.

CORREIO Paulistano, p. 4, 12 mar. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_09/27555>. Acesso em 27 set 2024.

DIÁRIO CARIOCA, p. 2, 3 ago. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/37712>. Acesso em 27 set 2024.

DIÁRIO de Natal, n. p., 31 dez. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028711_01/31768>. Acesso em 27 set 2024.

DIÁRIO de Pernambuco, p. 2, 30 out. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/36218>. Acesso em 27 set 2024.

FARIA, I. R. **Emoção e memória**: obra poética reunida (1949-1999). São Paulo: Massao Ohno Editor, 1999.

JORNAL de Notícias, p. 2, 8 jan. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/583138/11811>>. Acesso em 27 set 2024.

JORNAL de Notícias, p. 7, 1 fev. 1949. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/583138/8188>>. Acesso em 27 set 2024.

MARTINS, I. G. S. "Prefácio". In: FARIA, I. R.; CAMPOS, M. G.; PENIDO, S. (Eds.). **50 poetas do Clube de Poesia 1945-1995**. São Paulo: Clube de Poesia, 1995.

O jornal, p. 3, 5 maio 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/32902>. Acesso em 27 set 2024.

SERRANO, P. B. M. **A crítica bandeirante (1920-1950)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, D. C. **Vozes femininas da poesia brasileira**: ensaio histórico literário seguido de uma breve antologia. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 14, 15 jan. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2003>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 2, 29 jun. 1947. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/624>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 3, 14 ago. 1949. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1738>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 3, 2 set. 1949. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1768>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 3, 20 jun. 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1056>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 3, 3 out. 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1221>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 4, 23 abr. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/114774/2156>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 5, 2 abr. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2110>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 5, 21 out. 1951. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2888>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 6, 1 out. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/114774/2361>>. Acesso em 27 set 2024.

SUPLEMENTO Letras e artes. **A manhã**, p. 8, 10 jun. 1951. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2703>>. Acesso em 27 set 2024.

SUSSEKIND, F. Rodapés, tratados e ensaios – a formação da crítica brasileira moderna. In: SUSSEKIND, F. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

VELLOSO, A. P. M. **Neomodernistas de 45: uma querela de gerações**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

ROBERTO BOLAÑO Y LA CIENCIA FICCIÓN: LECTURA COMPARADA DE *ESTRELLA DISTANTE* Y “APARATO DE VUELO RASANTE”, DE JAMES GRAHAM BALLARD

Juan Pablo Chiappara

Este artículo propone un análisis de la novela *Estrella distante* de Roberto Bolaño (2012) considerando de manera convergente su dimensión estética, histórica, política y cultural a través de un enfoque poco explorado en la recepción de su obra. Partimos del presupuesto de que la ciencia ficción juega un papel importante en dicha novela y proponemos desentrañarlo a través de una lectura comparada con el cuento “Aparato de vuelo rasante” de James Graham Ballard.

La comparación se justifica por tres motivos. En primer lugar, en su obra en general y en particular en la novela *El espíritu de la ciencia ficción* (2016), Bolaño no demuestra un alineamiento con la historia oficial del género,¹ así como no lo demuestra Ballard en su obra de ficción o en el artículo con título irónico “Nuevo quiere decir peor”, publicado en 1981 en el periódico *Guardian* (Ballard, 2002, p. 211-213). En segundo lugar, se justifica por un tema de

¹ Carlos Abraham (2005, p. 25) menciona tres etapas del género ciencia ficción dentro de la perspectiva canónica norteamericana; la primera iría de 1926 a 1937 y estaría dominada por lo que se llamó *space opera*; la segunda, llamada *hard science fiction*, se habría desarrollado en la década de 1940; y la tercera, que Abraham llama madura y que podríamos llamar clásica, empezaría en los años 1950 con Asimov y Heinlein. Claro que hay etapas posteriores; Ballard ha sido incluido en la llamada *nueva ola*, ubicada a mediados de los años 1960; luego está el cyberpunk, del cual es precursor Gibson con su novela *Neuromante*, de 1984, el mismo año de la novela inédita de Bolaño *El espíritu de la ciencia ficción*. El inicio de la periodización en 1926, vinculado al fenómeno de las revistas *pulp*, fue propuesto por Hugo Gernsback, quien bautiza el género como se lo nombra hoy: *ciencia ficción*.

fondo. El cuento “Aparato de vuelo rasante”, de 1976,² al ser comparado con *Estrella distante* revela elementos del género que parecen estar escondidos en la novela. En tercer lugar, el análisis comparado se justifica y resulta legítimo porque los elementos que quedan en evidencia al comparar el cuento y la novela resaltan los temas más relevantes de los que trata Bolaño en su libro: la derrocada de Allende en 1973, la denuncia de los crímenes de la dictadura chilena, el exilio y el cambio radical que se dará en el plano social, político, institucional y cultural como consecuencia del golpe de estado.

La primera novela de Bolaño, escrita en 1984 y publicada a título póstumo trece años después de su muerte, *El espíritu de la ciencia ficción*, demuestra el interés del autor por un género narrativo que todavía era menospreciado por el medio universitario latinoamericano a comienzos de los años 1980. En 2016, momento de su primera publicación, el crítico Christopher Domínguez Michael afirma en el prólogo:

La gran aportación de Bolaño a la literatura mundial no fue, desde luego, cerrar el realismo mágico (cerrado estaba desde tiempo atrás) (...), sino variar la noción de futuro en la novela moderna. No fue el único, pero en ello Bolaño fue ejemplar, y la primera prueba la tenemos aquí, escrita en Blanes, en 1984, el año de Orwell, acaso no casualmente. (Bolaño, 2016, p. 15)

Lo cierto es que esta novela que Bolaño prefirió no publicar en vida nos obliga a releer su obra desde una nueva perspectiva porque, al mismo tiempo que nos revela cuán difícil era para un joven que se iniciaba en la escritura de narrativa proyectarse como escritor de ciencia ficción en el contexto hispanoamericano de la época, nos permite entender que, al tantear la posibilidad

² En español fue publicado en la famosa colección Minotauro; para entender la importancia de esta editorial en la divulgación de la ciencia ficción entre los lectores de lengua española vale la pena consultar un artículo del escritor uruguayo Ramiro Sanchiz que está disponible en Ediciones Minotauro (lecturassrasantes.blogspot.com).

de construirse un lugar desde el cual escribir *literatura de género*,³ se posiciona de forma particular ante ella. Si contemplamos este gesto autoral a la luz de la relectura de toda su obra es posible constatar que, a lo largo de los años, no desistió del proyecto que lo ocupó a principio de los 1980. De hecho, la incidencia de la ciencia ficción, aunque presente de manera borrosa en un contexto predominantemente realista, se vuelve más visible gracias a su novela póstuma. Haga el lector la prueba leyendo o releiendo el cuento “El gusano” (Bolaño, 1997) o “Putas asesinas” (Bolaño, 2001), por ejemplo.

No ocurre de otro modo al releer *Estrella distante* desde esta perspectiva, lo cual, por tratarse de una novela cuyo tema es la dictadura militar chilena, supone un gesto transgresor. Efectivamente, la relación entre la ciencia ficción y las dictaduras militares latinoamericanas no era evidente ni en 1984 ni en 1996, cuando se publica *Estrella distante*, solo seis años después del fin del régimen de Augusto Pinochet; y no era evidente aunque las preguntas necesarias en torno a la ciencia ficción se viniesen planteando desde hacía décadas en nuestro continente, como se puede constatar en la antología *Maravilhas da ficção científica*, de Mario da Silva Brito (1960), publicada por primera vez em 1958:

É a ficção científica uma literatura gratuita, desligada do homem, mera fantasia delirante que brotou, numa era já farta, da imaginação fatigada dos escritores? É um gênero sem importância literária, que constitua mero entretenimento, evasão pura e simples, algo como uma espécie de barbitúrico em letra de fôrma? (Brito, 1960, p. 11)

Hoy, en 2024, si bien no chocaría abordar por medio de una obra literaria de ciencia ficción (o *con* ciencia ficción, como puede ser el caso de *Estrella distante*) un tema como el de las dictaduras militares latinoamericanas que tuvieron lugar entre los años 1960 y el año 1990, tampoco es un asunto laudado. En todo caso, es una

³ Remitimos a la definición de la enciclopedia Wikipedia: Literatura de género - Wikipedia, la enciclopedia libre En este trabajo utilizamos *literatura de género* como sinónimo de literatura de ciencia ficción.

evidencia que en el ámbito académico-universitario la mayor parte de lo que se dice o publica sobre el tema o inclusive sobre asuntos políticos, sociales, económicos o culturales del continente en general están lejos de la ciencia ficción o de la literatura no realista, aunque esta exista en volúmenes cada vez más grandes y aunque en muchos casos problematice dichos asuntos.

Por eso, proponemos a modo de preámbulo una reflexión en perspectiva histórica que permita trazar brevemente el itinerario del origen de lo que parece un conflicto estético e ideológico antes de pasar al análisis comparado entre la novela de Bolaño y el cuento de Ballard. Este paso previo se justifica porque tratamos de entender el motivo por el cual la presencia de la ciencia ficción en la obra de Bolaño publicada en vida puede pensarse como una constelación nebulosa, a su vez que poco o nada enfocada en el ámbito universitario.

El trabajo brillante del académico norteamericano Adam Roberts sobre el surgimiento y desarrollo de la ciencia ficción en la región del mundo donde se desarrolla el protestantismo y donde entra en disputa directa con el catolicismo, que da a conocer en *A verdadeira história da ficção científica. Do preconceito à conquista das massas* (Roberts, 2018), nos permite pensar históricamente en el lugar de dicho género en el mundo hispánico, del cual el autor no trata. Roberts plantea que la literatura de ciencia ficción se desarrolla paralelamente a los conflictos que genera la Reforma, desde el siglo XVI, como resultado de una dialéctica entre los imaginarios protestante y católico, y que juega un papel fundamental en el desarrollo del debate de ideas en el largo proceso de formación de la modernidad. Según Roberts, en este contexto, el desarrollo del pensamiento especulativo engendra la ciencia ficción:

O axioma aqui, com o qual os leitores podem concordar ou não, é que a vida humana tem se deslocado de uma compreensão essencialmente religiosa do universo e do lugar que ocupamos nele para um entendimento secular em essência. Esse movimento não tem sido uma evolução cultural uniforme; tem acontecido com ritmos diferentes e em diferentes graus pelo mundo afora. A ficção científica é um importante indicador cultural dessa mudança. (Roberts, 2018, p. 62)

Na verdade, a tese central do presente estudo poderia ser articulada numa forma taquigráfica pela declaração de que a ficção científica moderna “começa” no ano 1600. (...) Alfred North White-head, um grande físico do século XX, reconheceu a importância crucial de Copérnico, mas identificou “as origens da ciência moderna” em Bruno: “Sua morte, no ano 1600, introduziu o primeiro século da ciência moderna” embora “a causa pela qual sofreu não fosse a da ciência, mas a da livre especulação imaginativa” (Tauber, p. 53). “Livre especulação imaginativa” é a mesma coisa a que me refiro neste capítulo como ficção científica (FC). (Roberts, 2018, p. 97-98)

Condenado a la hoguera en 1600 por la Inquisición de la Iglesia Católica por hereje, “O crime de Bruno fora afirmar que o universo era infinito e continha inumeráveis mundos – um exemplo de ciência antes especulativa [4] que empírica e, em função disso, ficcional para a época.” (Roberts, 2018, p. 26) Si la tesis de Roberts es correcta (y la argumentación basada en el análisis de decenas de obras es convincente), es necesario sacar una conclusión lógica dentro de los límites de lo que nos interesa tratar: como el proceso que describe solo puede haber ocurrido en aquellas zonas o territorios en los cuales hubo conflictos directos entre católicos y protestantes (donde estaban dadas las condiciones para que se diera la mencionada dialéctica), dicho proceso no puede haber ocurrido en el mundo hispánico en el mismo período y, más precisamente, en los vastos territorios coloniales americanos de ultramar.

De este modo, la perspectiva histórica en la cual Roberts sitúa el género ciencia ficción nos puede ayudar a pensar en las causas

⁴ En este texto vamos a utilizar el adjetivo *especulativo* siempre en el sentido que tiene en esta cita.

por las cuales todavía a fines del siglo XX, cuando Bolaño escribe, podría parecer inadecuado u osado inscribirse en la tradición de la ciencia ficción en una novela como *Estrella distante* o inclusive en su obra en general.

En efecto, el hecho de que el movimiento cultural, histórico, intelectual y teórico que empieza a desentorpecer los dogmas por medio de un pensamiento especulativo a partir del siglo XVI no se dé en el mundo hispánico acarreará consecuencias a largo plazo. En ese otro mundo del que trata Roberts, el pensamiento especulativo se traduce gradualmente en modos de narrar que alimentarán el flujo de un caudal más amplio de textos nuevos y heterogéneos, aquello que se llamará *literatura*. En ese contexto, como discurso constituyente, tal como la definen Maingueneau y Cossutta (1995), la literatura medirá fuerzas con otros modos de narrar que se desarrollan en el seno de los otros tres discursos constituyentes propuestos por dichos autores: el religioso, el filosófico y el científico. En este proceso, que corresponde al de la formación de la modernidad, se desarrolla una disputa argumentativa por hacerse con el modo definitivo de interpretar lo real que estos cuatro discursos reivindicaban, como lo demuestra una de las más importantes obras de la época, el *Discurso del método* (Descartes, 2018), de 1637, paso fecundo de un pensamiento basado en la razón, que articula en un texto en primera persona y con una fisonomía literaria una serie de ideas que escenifican posicionamientos en las intersecciones de lo religioso, lo filosófico y lo científico. La botella al océano de Descartes será recogida, entre otros, por Baruch Spinoza, quien irá más allá en sus proposiciones sobre dios, naturaleza, alma, mente y razón. Por vivir en la República de los Siete Países Bajos Unidos (en generaciones sucesivas), ambos escapan del destino de Giordano Bruno gracias al margen de tolerancia que dicha nación proporcionaba y en la cual Spinoza, alejado a la fuerza de su familia, se ganaba la vida modestamente puliendo lentes para telescopios y microscopios, es decir, trabajando con uno de los objetos tecnológicos clave de la época para la revolución de ideas

que se procesaba, oficio que, irónicamente, había aprendido en el seno de su comunidad judaica portuguesa de Ámsterdam, la cual, en 1656, a la edad de 24 años, promulga un *Herém* y lo expulsa por haber llevado la razón hasta las últimas consecuencias al interpretar la Torá y la Biblia.

En América española, en cambio, a través del catolicismo monopolístico y de su visión de mundo, impuesta de forma brutal por la Inquisición en el contexto de la Contrarreforma, la metrópolis logra evitar que se propaguen y discutan las ideas que convulsionarán varias regiones de Europa durante los siglos XVI y XVII, pero que a la postre las alzarán a una modernidad en la cual también cabía una nueva literatura que postulaba mundos posibles: la ciencia ficción. Al contrario, las élites de las colonias americanas, defensoras de la creencia incuestionable que fungía como verdad, combatirán a rajatabla el pensamiento especulativo.

La hipótesis de que la onda expansiva de este proceso histórico contamina la literatura hispanoamericana por lo menos hasta el siglo XX se ampara por investigaciones en la materia que permiten corroborarla, teniendo en cuenta los corpus de la literatura colonial y, después, republicana hasta nuestros días. Una importante obra recientemente publicada, *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. (Kurlat Ares; De Rosso, 2021) y, dentro de ella, el trabajo de Ariela Schnirmajer “Usos de la utopía en las disputas de la ciudad letrada” así lo demuestran. Pregunta la autora:

¿Por qué motivo es necesario retro-etiquetar e incluir producciones letradas de ese momento en una historia de la cf en América Latina? En ese marco, sostenemos la hipótesis de que entre mediados del siglo XVIII y XIX hay una serie de usos de la ciencia, la utopía, la sátira y los viajes imaginarios que entran en oposición con la *ciudad letrada*.^[5] (Schnirmajer, 2021, p. 124)

En América Latina, será a fines del siglo XVIII, en un contexto de ruptura con la ideología colonial, cuando se darán las

⁵ Se trata del concepto propuesto por Ángel Rama en su famoso libro homónimo.

primeras manifestaciones de una literatura especulativa, que de todos modos serán aisladas y que aparecerán dentro de una relación de dependencia con los centros culturales donde ya se desarrollaba desde los siglos XVI y XVII. El corpus de Schnirmajer contiene obras hispanoamericanas del siglo XVIII y XIX conocidas hoy que encajan en los modelos de utopía y especulación practicados en el mundo definido por Roberts: “Sizigias y cuadraturas lunares... en 1775; las narraciones: ‘Sauchefú’, en *El Periquillo Sarniento* (1816), ‘Cuento’ (1810) y ‘Delirio’ (1816); y ‘México en el año de 1970’ (1844), *Lima de aquí a cien años* (1843) y *Argilópolis* (1850).” (Schnirmajer, 2021, p. 124). Ante este corpus,⁶ Schnirmajer hace la pregunta que permite entender las relaciones entre lo propuesto por Roberts y lo que proponemos nosotros para el caso de nuestras literaturas:

Varios de los textos de nuestro corpus se han publicado en forma anónima o bien han sido rescatadas muchos siglos después de su escritura, debido a disputas en el ámbito de la *ciudad letrada*. ¿Qué elementos eran los indeseados o disidentes para estar acallados por tantos siglos? (Schnirmajer, 2021, p. 124)

Hoy y desde hace décadas el desarrollo de una literatura no realista en América Latina muestra que el fenómeno está en expansión,⁷ pero cabe preguntarse si y cómo la obra de Bolaño se inscribe en ese contexto por tratarse de uno de los escritores de lengua española más reconocidos en el mundo.⁸ A la luz de la

⁶ Otras obras de la segunda mitad del siglo XIX son: “*En el siglo XXX* (1891) de Eduardo de Ezcurra, *Buenos Aires en el año 2080* (1879) de Achilles Sioen, *La estrella del sur (a través del porvenir)* (1904) de Enrique Vera y González, *Desde Júpiter* (1878), del chileno Francisco Miralles y *El socialismo triunfante o Lo que será de mi país dentro de 200 años* (1898), del uruguayo Francisco Piria. (...) *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875), de Eduardo L. Holmberg” (Abraham, 2005, p. 23-24).

⁷ Es interesante atender a lo que propone Ramiro Sanchiz en torno a la idea de *continuo weird* para definir lo que abarcaría actualmente una constelación de proyectos de escritores latinoamericanos. (Sanchiz, 2022, pp. 9-18).

⁸ Según Gustavo Guerrero, el Instituto de Literatura Mundial de Harvard, a través del profesor David Damrosch, incluye la obra de Bolaño en un canon que

breve reseña histórica que presentamos, es difícil rehuir la hipótesis de que un substrato como el que describimos no haya incidido en nuestra época e influenciado indirectamente a un Bolaño a “esconder” a lo largo de su vida *El espíritu de la ciencia ficción*, es decir, a esconder su relación explícita con el género. Al menos parte de la respuesta a esta hipótesis puede ser pensada a partir de otro artículo de *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. teoría. Historia*, el cual enfoca el tema de la interfaz entre ciencia ficción y política, denotando el descongelamiento de una realidad que llegó hasta nosotros y por lo tanto hasta Bolaño, de cuya obra se puede decir que es eminentemente política, en el sentido amplio de la palabra. En “Ciencia ficción latinoamericana y política”, en la primera frase del texto, Iván Mendizábal (2021, p. 189) afirma algo que hubiera sido incómodo enunciar hace no tanto tiempo en América Latina en un texto académico: “La literatura, y la cf en particular, no se deben percibir desligadas de la política, ya que representan factores de lo político”. Resquicios de esa incomodidad se hacen sentir, sin embargo, en el hecho de que esa afirmación sea hecha y lo sea al empezar el artículo. Pero lo importante es que Mendizábal a lo largo del trabajo enfoca de manera específica las relaciones entre ciencia ficción y política evocando los géneros utopía y distopía de la siguiente manera:

Desde esta perspectiva, *Utopía* (1516) de Thomas More, es el precursor de cf política. (...) [Y agrega.] Si hay que entender el vínculo entre cf y política, entre aquella y alguna filosofía política representada, debemos considerar las *filosofías políticas ficcionales* de la utopía, de la distopía y de sus variantes, para reflexionar sobre la política dentro del género. (Mendizábal, 2021, p. 190-191, énfasis del autor)

A continuación, cita las mismas obras del siglo XVIII y XIX que Schnirmajer, las que han empezado a estudiarse y a situarse en el muy reciente relato de la historia de la ciencia ficción latinoamericana, la cual es imposible no contrastar con la

se publica desde 1970, en el que están Joyce, Kafka, Borges, Proust, Virginia Woolf, etc. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhSSII2zS9s>.

periodización más amplia que propone Roberts y que Mendizábal ratifica al citar el clásico de Tomás Moro. Contrastar ambas periodizaciones es, además, imprescindible, ya que el origen de nuestra historia moderna se da también dentro de una relación de dependencia cultural colonial, primero, y post colonial, después, a partir del periodo en el que se gesta el proceso de independencia.

En resumen, en este preámbulo, proponemos que, a pesar del control de las ideas que también existió fuera del mundo hispánico, una literatura especulativa se desarrollará a partir de la Reforma dentro de una relación dialéctica de disputas ideológicas que enfrentan el catolicismo y el protestantismo. El nuevo margen de maniobra que se genera en ese ambiente, contemporáneo al desarrollo científico y tecnológico, el cual contribuyó con la progresiva abertura de las válvulas de la libertad de pensamiento, justifica la hipótesis que planteamos sobre el porqué de la inexistencia de una tradición secular de literatura especulativa en las colonias españolas de América en el mismo período, y explica por qué hay que esperar hasta fines del siglo XVIII para que aparezcan en ellas las primeras obras con esas características.

Sin embargo, esto no significa afirmar que el género haya pasado a ocupar un lugar realmente visible en el contexto de la literatura del continente a partir de ese momento. Al contrario, hasta muy recientemente, su lugar fue marginal, como lo corroboran las investigaciones que viene desarrollando Silvia Kurlat Ares (2021, p. 3-17), de las cuales da una muestra en el trabajo "La ciencia ficción en América Latina: leyendo un panorama oculto". Esta marginalidad sin duda es multicausal y se explica, por un lado, por la ausencia de una tradición literaria local específica y fuerte que hubiese funcionado como substrato para el desarrollo de una literatura con esas características a partir del período de fundación de las repúblicas, es decir, a partir del fin del control colonial sobre las ideas y las mentalidades, lo cual determinó también modos de leer o no leer obras especulativas, de legitimarlas o no y de incorporarlas o no a la historia de la literatura, como la investigación de Schnirmajer deja en evidencia;

por otro lado, la marginalidad se explica como consecuencia de una tradición del pensamiento sobre la realidad y lo real desde una perspectiva dogmática, primero, y predominantemente realista, después, lo que perdurará por lo menos cien años más después de terminado el proceso de independencia; y se explica, por fin, por otros factores que están vinculados al predominio de otras influencias recibidas también a partir de los centros de irradiación de modelos literarios, filosóficos y científicos que llegaron con fuerza a esta América, también por lo menos desde fines del siglo XVIII. Como lo propone Ángel Rama (2008, p. 45-47) en *Transculturación narrativa en América Latina*, elección e invención son dos procedimientos clave en todo el proceso desigual de influencias como el que ocurrió entre América Latina y Europa y luego EE. UU. Es decir, las influencias no son mecánicas y se asientan en debates internos en los que se las selecciona y se establecen jerarquías.

Lo que se puede constatar es que para que se den los primeros pasos de un proyecto literario de una literatura no realista en América Latina y para el posterior desarrollo de una tradición será necesario esperar hasta la década de 1930, cuando Jorge Luis Borges y su grupo empiecen a desarrollar lo que conocemos con el nombre de *literatura fantástica*, que fue el resultado de un diálogo proficuo (entre otros con otras tradiciones que también contribuyeron en este proyecto) llevado a cabo desde Buenos Aires con la tradición descripta por Roberts (la cual actuó como temprano substrato a partir de la biblioteca familiar y luego a lo largo de la vida profesional de Borges⁹), lo que explica que el

⁹ En la obra de Borges se puede comprobar la presencia transversal del debate religioso que involucra el protestantismo. Un ejemplo de las coincidencias entre sus presupuestos y los de Roberts se da en la común apreciación que hacen de Kepler. En el Prólogo a *Crónicas Marcianas*, de 1954, Borges afirma: “Por su carácter de anticipación de un futuro posible o probable, el *Somnium Astronomicum* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan science-fiction o scientifiction (...)” (Bradbury, 2022, p. 8). Roberts (2018, p. 97), en una de las menciones que hace de Kepler

fantástico borgeano sea fundamentalmente especulativo, pero no solo. En *Borges y la ciencia ficción* Carlos Abraham demuestra las relaciones concretas y claves entre la ciencia ficción y la obra del argentino al analizar detalladamente las influencias directas de libros del género en algunos de sus cuentos y ensayos más importantes y famosos. Ya no nos llama la atención que haya habido que esperar hasta el siglo XXI para que esto fuese investigado y tratado: “No existe hasta el momento ninguna investigación mínimamente metódica y exhaustiva sobre el tema propuesto. La extensa bibliografía borgiana ha dejada este tópico fundamental prácticamente de lado, siendo aludido solo en muy contadas ocasiones” (Abraham, 2005, p. 27). Que este libro sea, además, de difícil acceso por haber sido editado en una pequeña editorial denota el lugar que se le ha dado al tema en la academia y en general.¹⁰ Al final, en nuestro continente, como se empeña en demostrar Kurlat Ares (2021, p. 5) – “En este capítulo, analizaré cómo los nombres de la cf en América Latina han propuesto diversas agendas escriturarias e identidades colectivas” –, el problema es bastante complejo.

En definitiva, consideramos que la propia experiencia vivida por Bolaño como escritor (quien se reconoce explícitamente vinculado a la obra de Borges¹¹), de la cual deja involuntariamente testimonio en la póstuma novela *El espíritu de la ciencia ficción*, así como su manera de trabajar con el género de un modo nebuloso en su obra publicada en vida, son una prueba entre tantas de que efectivamente hay un panorama oculto a ser desentrañado en la literatura hispanoamericana en torno a la ciencia ficción.

afirma: “(...) e ano (é provável) em que Kepler escreveu [1600] *Somnium* [publicado en 1634], a primeira novela inequivocamente de ficção científica”.

¹⁰ Existe una edición de 2017 en la editorial argentina Ciccus, pero también de baja circulación.

¹¹ En varias oportunidades Bolaño habló sobre la importancia de Borges para él y su obra; en “Sevilla me mata”, “Derivas de la pesada”, “Borges y los cuervos” y “El bibliotecario valiente”. (Bolaño, 2004)

La segunda parte de este trabajo, como lo habíamos anunciado, analiza comparadamente *Estrella distante* y “Aparato de vuelo rasante” para desentrañar qué papel juega la ciencia ficción en una novela política vinculada a la dictadura militar chilena, que duró de 1973 a 1990.

Estrella distante (Bolaño, 2012) aborda el tema de la dictadura militar en Chile a partir de la experiencia de algunos estudiantes que se conocen en talleres de poesía de la Universidad de Concepción; el personaje Ruiz-Tagle, nombre falso de Carlos Wieder, pertenece a las Fuerzas Aéreas Chilenas (FACH), pero está infiltrado y participa de los talleres, ya que también es poeta y artista de vanguardia. Al comienzo, la acción está situada en los meses previos al golpe de estado del 11 de setiembre de 1973; cuando este acaece, Carlos Wieder deja su nombre falso de lado y pasa a ejecutar su plan: torturar y asesinar jóvenes con las cuales se había relacionado en la Universidad, lo que resulta en un proyecto artístico paralelo al proyecto político y civilizacional, ambos de corte fascista e interrelacionados.

Con la euforia del golpe, el joven piloto de las FACH empieza a realizar performances poéticas en el cielo de Concepción con el humo de su avioneta militar. A partir de entonces, el régimen lo invita a repetir sus hazañas en Santiago de Chile. En la capital, además, Carlos Wieder va a organizar en la casa de un colega del ejército una exposición de fotos que va a sorprender y a sobrecoger no solo a la burguesía frívola (representada por el personaje Tatiana Von Beck), sino también a algunos de los militares y de los críticos de arte presentes en la fiesta. Esta osadía le va a costar a Wieder su baja de las FACH y tendrá que esfumarse por un tiempo dentro de Chile, hasta que se exilie en Europa, donde vivirá de incógnito con seudónimos que utilizará a lo largo de años para publicar sus trabajos en varias revistas de

poesía de ultraderecha, y donde trabajará de fotógrafo en películas porno *hardcore* con asesinatos no simulados.

Como en todos los libros de Bolaño, la poesía tiene un papel fundamental en la construcción de la trama. En esta novela, a la poesía se le asocia el género policial. Situado el presente de la narración en los 1990, el objetivo final es encontrar a Wieder por medio de sus textos poéticos y de los nombres falsos con los cuales firmaba en el exilio europeo. La investigación será asumida por el personaje Abel Romero, un expolicía vinculado a Allende exiliado en Francia, por Arturo B.,¹² exiliado en Cataluña y por su amigo de juventud Bibiano, que permanece en Chile durante toda la dictadura. Tanto Bibiano como Arturo B. cumplen un papel clave porque habían frecuentado los mismos talleres de poesía que Wieder en la universidad de Concepción. Al final de la novela, el asesino será encontrado en Blanes (Cataluña), al ser confirmada la autoría de algunos de los poemas analizados. Abel Romero asumirá el papel de asesino a sueldo y lo matará a sangre fría haciendo justicia por mano propia con la intención de usar el dinero que recibirá para cumplir el sueño de volver a Chile e instalar una pequeña funeraria. La identidad del mandante no será revelada, pero sabremos que es un compatriota que ha ganado mucho dinero en democracia.

Por su parte, el relato “Aparato de vuelo rasante” de Ballard (1994) se inserta en una colección del mismo nombre publicada en 1976 por primera vez. El cuento, en sintonía con todos los del volumen, sitúa la trama en un mundo post industrial sin energía eléctrica en red, que empieza a colapsar unos cuarenta años antes del presente de la narración como consecuencia de una catástrofe aparentemente nuclear, lo que acarrea consecuencias profundas en la sociedad, en particular por la disminución drástica de la

¹² Al principio de la novela, el narrador le atribuye el relato a Arturo B., quien le habría contado lo que se cuenta. Por lo tanto, todas las acciones que podríamos atribuirle al narrador, debemos atribuírselas a Arturo B. Esta es la primera aparición de Arturo Belano en la obra de Bolaño, que se consolidará luego como un alter ego del escritor.

población humana tal como se la conocía, además de las mutaciones genéticas que provocan nacimientos de bebés considerados deformes, los cuales son sacrificados sistemáticamente. Los personajes principales del cuento son una pareja suiza compuesta por Richard Forrester y su esposa Judith, que está embarazada, el médico Gould (personaje transversal en la obra de Ballard), también suizo, el practicante de medicina que controla los análisis de Judith y una pareja de celadores españoles que cuidan el hotel abandonado y vacío pero funcional donde los Forrester han elegido alojarse entre todas las opciones que ese mundo vacío de gente y colapsado pone a disposición de cualquiera gratis.

En ese contexto, el cuento enfoca las peripecias de la pareja y del médico, su comportamiento y su forma de encarar la situación dada. La trama se desarrolla en Cataluña, así como sucede buena parte de *Estrella distante*. A pesar de que las autopistas están en vías de arruinarse luego de cuatro décadas de un mundo semi abandonado, Judith y Forrester viajan de Ginebra a la Costa Brava en coche para pasar las últimas semanas de embarazo, angustiados por el bebé que va a nacer (el séptimo que dará a luz Judith), del cual temen también “deber” deshacerse. En una localidad de la región costera se encuentran con Gould que, instalado con una joven enigmática con deficiencia visual, usa un pequeño avión para sobrevolar la región de los Pirineos de Gerona con la intención de salvar rebaños bovinos mutantes también aquejados genéticamente por deficiencias visuales, que habían sobrevivido en las montañas gracias al aislamiento, aunque corrían riesgo de ser sacrificados por los lugareños, que los consideran aberraciones, tal como les ocurre a Forrester y a Judith con sus bebés al dar a luz. Para salvar los rebaños el piloto Gould traza una línea de fuga con la pintura fluorescente que arroja desde su avioneta y al atraerlos logra que se desplacen a otra región. Al contrario de Forrester y Judith, Gould está comprometido con la idea de que tanto estos rebaños como los

bebés corresponden a la nueva normalidad y deben ser salvados antes de que haya una extinción total de la vida animal y humana:

El bebé de Judith nacerá en unas tres semanas. Pensamos si usted querría atenderla. Gould no respondió. (...) – ¿Y qué dice del practicante? Tal vez esté más capacitado que yo. – Yo no pensaba tanto en el nacimiento como en... – ¿En la muerte? – Bueno... – Perturbado por el tono combativo de Gould, Forrester buscó en su surtido de eufemismos. (...) – Ante uno de los posibles resultados, creo que Judith preferiría que se ocupe usted... Gould movía afirmativamente la cabeza, con aire de sabiduría. Miró bruscamente a Forrester. – ¿Por qué no conservar el niño? Sea cual sea el resultado. (Ballard, 1994, p. 104)

En este contexto, la joven peculiar y enigmática que convive con Gould (¿su hija?) juega un papel clave. Al visitar a Gould, Forrester se la encuentra y queda insinuado en el texto que la chica lo atrae, lo que lleva a pensar que la barrera de prejuicio y repugnancia que separa todavía a los humanos de antes del colapso de los que surgen después podría superarse, lo cual podría significar una salida para la salvación de la nueva y de la antigua especie.

Hechos estos breves resúmenes, el análisis que proponemos tiene como punto de partida un elemento que es central en ambos relatos y en la lectura comparada: un piloto que sobrevuela un área soltando humo, en el caso de *Estrella distante*, y esparciendo pintura, en el caso de “Aparato de vuelo rasante”. Los vuelos de Gould y Wieder convergen en algo esencial desde nuestra perspectiva de análisis. Por un lado, en el mundo distópico creado por Ballard, el piloto Gould sobrevuela los Pirineos para incidir en la preservación de lo que considera una nueva normalidad a la cual se debe dar paso y así permitir que se desarrolle una nueva deriva de la especie al salvar lo que la mayoría considera monstruos y evitar la extinción. Por otro lado, en el mundo dictatorial de la ficción de Bolaño el piloto Wieder sobrevuela Concepción y Santiago de Chile escribiendo con humo en el cielo versículos bíblicos en latín dedicados a sus víctimas, versos que defienden la muerte como una forma de resurrección y como

sinónimo de vida (Bolaño, 2012, p. 36, 42, 89-91) dentro de una propuesta estética cuyo objetivo es establecer una nueva normalidad, una sociedad supuestamente evolucionada, fundada sobre la ideología del golpe de estado, donde el arte sería radical y hecho con cuerpos humanos ultrajados, un mundo que, visto desde la óptica de Bolaño, solo puede ser considerado distópico.¹³

A partir de esos personajes y de esas convergencias entre el cuento y la novela, destacamos y relacionamos algunos pasajes de ambos para demostrar nuestra hipótesis de fondo. Los dos primeros pasajes que ponemos de relieve para someterlos luego a la comparación son los que en el cuento de Ballard mencionan los hoteles de Venus:

En un equivocado esfuerzo por reavivar la fertilidad, se había alentado todo tipo imaginable de actividad sexual perversa. La decoración pornográfica de los hoteles, vestíbulos atiborrados de aparatos, incesantes películas de sexo mostradas en circuito cerrado de televisión reflejaban para todos una triste certeza: la de que el sexo ya no importaba. (...) En todo caso, la verdadera obscenidad era ahora lo "normal". En el vestíbulo de uno de esos hoteles, Forrester y Judith se habían topado con la imagen pornográfica más siniestra de todas: la fotografía de un bebé sano, obscenamente retocado. (Ballard, 1994, p. 110)

En uno de esos hoteles Forrester encontrará a su esposa perdida y un poco borracha o delirante, pronta para dar a luz, pero ya enterada de que los análisis han revelado que el hijo que carga también nacerá con las mismas deformidades de los seis anteriores, que han sacrificado:

¹³ Otro relato de Ballard que puede estar en el subtexto de *Estrella distante* es "Los escultores de nubes de Coral D", el primero del libro *Vermillion Sands*, cuya primera edición en inglés es de 1971. El relato empieza así: "Durante todo el verano los escultores de nubes venían de *Vermilion Sands* y tripulaban sus planeadores pintados sobre las torres de coral (...). Subidos a los hombros del aire sobre la corona de Coral D, tallábamos caballos marinos y unicornios, retratos de presidentes y de estrellas de cine, lagartos y pájaros exóticos" (Ballard, 1993, p. 9).

La descubrió en la suite principal del tercer piso, tendida en la cama nupcial, rodeada de los obscenos murales y bajorrelieves. Estaba acostada sobre la polvorienta colcha de lamé, vestida como una prostituta con prendas de su propio guardarropa. Como una cortesana borracha en las últimas horas de su embarazo, miró a Forrester con ojos vidriosos, como si no quisiera reconocerlo. Cuando se acercó, recogió el arnés que tenía al lado, en la cama, e intentó golpearlo. Forrester se lo quitó de las manos. Le aferró los hombros, esperando tranquilizarla, pero sus pies resbalaron en los vibradores y los casetes de películas desparramados alrededor de la cama. (Ballard, 1994, p. 113-114)

Algunas escenas clave de *Estrella distante* puestas en paralelo con las escenas citadas incorporan la fuerza de lo que está en juego en el relato del británico, en particular el contexto distópico, pero también las referencias a la pornografía. Si no es posible afirmar que Bolaño se haya inspirado en el cuento o que haya dialogado con él directamente,¹⁴ sabemos que admiró las distopías, como queda consignado cuando aborda y comenta en *El espíritu de la ciencia ficción* la novela *Metrópolis*, de Thea Von Harbou,¹⁵ esposa del cineasta Fritz Lang y guionista del clásico de 1927 dirigido por él. Este punto de contacto entre el interés que muestra Bolaño por la distopía, así como nuestra puesta en diálogo con el cuento de Ballard, justifican plantear que *Estrella distante* sea leída dentro de una red de distopías literarias del siglo XX que giran en torno al totalitarismo y que componen un corpus crítico ficcional no realista, siendo la más conocida de ellas *1984*, de Orwell.

¹⁴ No cabe duda de que Bolaño fue lector de Ballard. Un poema sin título, recogido en *La Universidad Desconocida*, (antología organizada por él mismo que reúne más de quince libros), incluido en lo que sería el primero de ellos, y que tal vez por eso sea uno de los más antiguos de las centenas de poemas del volumen, empieza y termina así: “Textos de Joe Haldeman, J.G. Ballard, Rubén / Darío, Luis Cernuda, Jack London, Stevenson, / Jorge Teillier, André Breton, Erskine Caldwell, / Ciencia ficción soviética, Valle Inclán, Hamlet, / Daniel Biga, Nazario. // (...) ¿Cómo se llama esto?, pregunté. / Océano. / Una larga y lenta Universidad” (Bolaño, 2007, p. 43).

¹⁵ Es interesante escuchar en este nombre el eco del nombre del personaje Tatiana Von Beck citado antes.

La influencia que evocamos con relación al cuento de Ballard, y en particular con relación a los pasajes citados, se da en *Estrella distante* cuando, entusiasmado por sus presentaciones poéticas en los cielos del sur de Chile, Wieder va a Santiago y decide tapizar las paredes y el techo de un cuarto de la casa donde se hospedaba para exhibir una exposición monstruosa con fotografías sacadas por él de mujeres torturadas, violadas, mutiladas, agonizantes y asesinadas también por él mismo, organizada tal una performance vanguardista con tintes pornográficos y como emblema de una nueva era a ser fundada por el régimen:

Por fin, a las doce de la noche en punto, pidió silencio subido a una silla en medio del living y dijo (palabras textuales, según Muñoz Cano) que ya era hora de empaparse un poco con el nuevo arte. Otra vez era el Wieder de siempre, dominante, seguro, con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta. (...) Después se abrió paso hasta la puerta de su cuarto y fue dejando pasar a sus invitados uno por uno. Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones. (Bolaño, 2012, p. 93)

Para la ocasión, habían sido convocados críticos de arte, en particular surrealistas, lo cual entronca en nuestra lectura comparada con otra secuencia narrativa de “Aparato de vuelo rasante” que es clave en nuestro análisis. Forrester y Gould, mientras Judith va a buscar sus análisis prenatales y se entera de las anomalías del bebé que espera, se encuentran en el museo de Salvador Dalí, en Figueras (ciudad natal del artista), tan vacío de gente como el resto de la ciudad y del planeta en ese futuro post industrial, pero intacto en muchos aspectos y con las obras originales de Dalí a disposición para quien quisiera llevárselas, lo cual da la clara dimensión de mundo colapsado donde ha habido un cambio de valores muy significativo con relación a nuestra sociedad actual. Los cuadros evocados dialogan con la trama del cuento y conectan la obra del célebre pintor español a un arte con fundamentos fascistas, con lo cual la escena creada por Ballard cobra una densidad conceptual e histórica que sugiere una visión de la modernidad vinculada al totalitarismo de la primera mitad

del siglo XX. Esta relación resuena como un eco en la novela de Bolaño a través de la figura de ese poeta de vanguardia, torturador y asesino que es Wieder en el contexto de la dictadura de Pinochet. De este modo, es posible proponer un paralelismo entre Wieder y el Dalí de Ballard. En “Aparato de vuelo rasante” se lee:

Forrester tuvo una potente visión de ese médico solitario, pilotando el avión ligero en una incesante exploración de las costas mediterráneas, acumulando una reserva de tesoros artísticos para el caso de que en el mundo volviesen a funcionar los negocios. El último encuentro de Forrester con Gould, en el museo de Dalí de Figueras, pareció confirmar esas sospechas. (...) Mientras caminaba rápidamente por las galerías vacías observó a Gould cómodamente sentado en el diván central, contemplando con amable serenidad los embriones flácidos y las monstruosidades anatómicas del surrealista. (...) – Para mí rayan en la indecencia -comentó Forrester-. Toda una colección de noticiarios del infierno. – Sí, una inteligente conjetura sobre el futuro -coincidió Gould-. La distopía última es el interior de nuestra propia cabeza. (Ballard, 1994, p. 103-104)

La conjetura sobre el futuro inscripta premonitoriamente en obras de Dalí parece realizarse en el mundo distópico post catástrofe del cuento, pero también en la novela sobre la dictadura en la que Bolaño construye el personaje Wieder como artista vinculado a las vanguardias surrealistas históricas, cuya poética alía texto e imagen. Si en el cuento de Ballard Forrester y Gould ven en los cuadros del franquista Dalí expuestos en Figueras una representación estética futurista del mundo distópico que habitan, como en una *novela de anticipación*, es posible ver también una concretización en el futuro que corresponde a la dictadura militar chilena, inclusive reforzado por la expresión artística del arte surrealista de Wieder en la que el sexo es secundario (como en los hoteles de venus del cuento de Ballard) y sirve de señuelo para poner la atención en la tortura y ejecución de mujeres, lo cual se propone como novedad estética y como un nuevo orden inaugurado en 1973. Por ello, cabe interpretar el arte de Wieder como la defensa de un mal absoluto que promueve la extinción de un mundo para el nacimiento de otro, tal como lo proponen los

versos escritos con el humo de su avión. Este vínculo con el período histórico de las vanguardias surrealistas se vuelve evidente al leer con atención las frases que Wieder dibuja en el cielo. El mundo distópico representado y, podemos decir, anticipado por Dalí se vuelve realidad en el presente de la narración del cuento de Ballard y en la novela de Bolaño, en la cual es posible establecer una relación entre Wieder y las vanguardias gracias a la interlocución con el pintor español.¹⁶

En lo que atañe al arte en su forma de acción política, es necesario destacar otras relaciones entre los dos personajes pilotos. Tanto Gould como Wieder echan algo desde sus aviones para tratar de transformar y adaptar en normal lo que para otros es atroz y ambos lo hacen por medio de una performance artística:

Así que era eso lo que había estado haciendo Gould en sus vuelos, pintando zonas de las laderas de las montañas en un inmenso despliegue pop-art. (Ballard, 1994, p. 116)

Aquella su primera acción poética sobre el cielo de Concepción le granjeó a Carlos Wieder la admiración instantánea de algunos espíritus inquietos de Chile. (Bolaño, 2012, p. 41)

El carácter distópico del cuento de Ballard es fundamental para la lectura comparada con *Estrella distante* porque en ésta es el aspecto estético de la distopía la que termina por reforzar lo distópico de la dimensión social y política. En este contexto, es inevitable que lo que se propone como performance en las ficciones (pintura fluorescente y humo que cae de los aviones) no nos haga pensar en las bombas que cayeron en Europa en la Segunda Guerra, acontecimiento central en la novela que está tratado en el cuarto capítulo, dedicado al personaje Juan Stein, como también en el quinto capítulo, dedicado a Diego Soto, que

¹⁶ En la novela *Monsieur Pain* (1999), cuyo personaje principal es César Vallejo, Bolaño propone una historia ambientada en París en los años de las vanguardias poéticas y de los comienzos del fascismo en España. Esta novela corrobora el interés de Bolaño por este periodo artístico, político, cultural y social.

acaba asesinado por neonazis en la estación ferroviaria de Perpignan (Bolaño, 2012, p. 80).

Si leemos con atención aquello que escribe Wieder con el humo de su avión en los cielos de Concepción y Santiago, también es imposible no relacionarlo con el contexto histórico de las vanguardias surrealistas, que coincide con los años previos a la Guerra Civil Española y, por lo tanto, con el periodo en el cual se gesta la ideología fascista que será encarnada por Franco. Si, por su parte, en el cuento de Ballard la ideología fascista queda directamente relacionada al género por la presencia de los cuadros del surrealista y vanguardista de ultraderecha Salvador Dalí, que, como vimos, suscitan la admiración de Gould y la censura de Forrester, en el caso de *Estrella distante*, uno de los puntos de contacto con el período se da sin duda en la escena de la exposición de fotografías de Wieder que evocamos antes, pero también en la relación que se establece entre las frases que escribe con el humo de su avión en las que se escucha un eco del lema del franquista Millán-Astray: ¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!, forjado en ese mismo período surrealista vanguardista. En *Estrella distante*, Wieder, en el contexto de su proyecto de vida y poético, como artista del mal, pero también como agente político, firma los siguientes versos en el cielo de Santiago:

La muerte es amistad (...) La muerte es Chile (...) La muerte es responsabilidad (...) La muerte es amor y La muerte es crecimiento (...) La muerte es comunión (...) La muerte es limpieza (...) La muerte es mi corazón (...) La muerte es resurrección. (Bolaño, 2012, pp. 89-91)¹⁷

¹⁷ Hay otra fuente de la novela de Bolaño que valdría mucho la pena explorar: la exposición poética aérea realizada por el poeta chileno Raúl Zurita en Nueva York en junio de 1982. Los textos escritos en este acto poético con escritura en el cielo realizado por cinco aviones merecen ser comparados con los de Wieder. Si el poema de Zurita lleva el título “La nueva vida” queda claro que Bolaño irónicamente juega con la idea de Zurita atribuyéndole al poeta fascista Wieder el magisterio de inaugurar otra nueva vida para Chile a partir del Golpe de Estado de 1973.

En definitiva, si en el relato de ciencia ficción de Ballard la especie humana está en peligro de extinción por un colapso provocado aparentemente por una crisis nuclear, argumento clásico de la *ficción científica*, y si esto da paso al nacimiento sistemático de bebés considerados monstruosos que Gould actúa para preservar, por su parte, en la novela de Bolaño la catástrofe que supone el paso de la democracia a la dictadura en Chile se da, sobre todo, dentro de una lógica de *ficción realista*, pero con ecos fundamentales de una lógica clásica de ciencia ficción.

Por fin, presentamos tres elementos más que contribuyen a conformar la nebulosa a la cual nos referimos al principio de este artículo para describir de qué modo funciona la ciencia ficción en *Estrella distante*. Primero: Bibiano, que desde su país ayuda a investigar el paradero de Wieder en Europa, descubre que éste se ha dedicado también a crear *wargames*. Los temas que elige, entre otros, son la Guerra del Pacífico y la guerra de Chile contra la alianza peruano-boliviana, en los cuales incluye variantes que dialogan con el periodo fundacional de la nacionalidad chilena en el XIX, a la que Wieder se refiere como raza chilena. Además, en sus investigaciones para descubrir su paradero, Bibiano entra en contacto a través de cartas con la Philip K. Dick Society, en Glen Ellen, California, para saber si Wieder se alojaba en los Estados Unidos. (Bolaño, 2012, p. 107-111) Aquí se escuchan claramente los ecos de *El espíritu de la ciencia ficción* porque la base de esta novela son las cartas que el narrador-personaje les envía a diferentes escritores de lengua inglesa de ciencia ficción para tratar de descubrir por qué en lengua española y en particular en América Latina el género no había producido una tradición, y de qué modo un latinoamericano podría volverse escritor del género. Segundo: si el Chile distópico que propone Bolaño se sustenta en una lógica de cambio civilizatorio provocado por la toma del poder de la ideología de la dictadura militar, es decir que se sustenta en una lógica de ficción realista, y si, al contrario, en el cuento de Ballard el cambio civilizatorio se sustenta en una lógica de ficción científica, ya que se trata de un cambio de especie a

través de mutaciones genéticas, no podemos dejar de observar que Bolaño se permite un guiño dirigido al hueso del género y recurre a un cliché al describir a Wieder “(...) con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde *otro planeta*” (Bolaño, 2012, p. 93, énfasis nuestro). Considerando la novela como obra de arte que produce y refuerza sentidos desde la ficción, al utilizar el *como si* Bolaño deja en el aire la posibilidad de que su Chile distópico esté marcado por uno de los rasgos canónicos del género: los alienígenas. Este efecto no resulta gratuito con relación al realismo que predomina en la novela, ya que insinuar que Wieder pueda ser un extraterrestre refuerza, gracias a ese cliché del género, la responsabilidad que Bolaño le atribuye al terrícola Wieder en relación con las consecuencias sociales y políticas de la dictadura. Tercero: en lo que se refiere al título de la novela, apoyándonos en nuestra línea de razonamiento hasta aquí, si hacemos a un lado la hipótesis que ha sido defendida por la crítica desde una perspectiva realista (la de un Bolaño lejos de Chile a lo largo de su vida, situación que ha llevado a proponer que el título evocaría la bandera chilena por medio de la palabra “estrella”), y si lo pensamos dentro de una lógica de ciencia ficción en la que Wieder sería un extraterrestre, es legítimo sugerir que el título pueda aludir a la toma del poder a partir del golpe de estado no solo por una nueva civilización en el sentido antropológico y sociocultural, sino por una especie de otra galaxia que invade el espacio político y asume las riendas del país. Como en el caso anterior, esto tampoco es gratuito porque genera un efecto estético que amplifica la responsabilidad concreta de aquellos que toman el poder por la fuerza al dar el golpe. En resumen, estos tres elementos de la novela señalados suponen reivindicar la ciencia ficción como *modus operandi* literario legítimo para tratar un tema muy sensible cuando Bolaño publica la novela, y refuerzan el sentido de extrañamiento y la crítica contundente al proceso que vive Chile entre 1973 y 1990.

Pero, a pesar de esta crítica contundente, es innegable que Bolaño también incursiona en críticas que pueden ser menos

consensuales porque adoptan el perfil de la autocritica. Este asunto que dejamos planteado a continuación podrá ser analizado de forma cuidadosa en un próximo artículo. Así como Bolaño deconstruye una poética dominante en la narrativa canónica sobre las dictaduras militares latinoamericanas al trabajar con la ciencia ficción, también interpela al lector planteándole una visión menos heroica o complaciente que la que suele encontrarse en general en la literatura de denuncia y/o de testimonio, así como en las lecturas críticas que se hacen desde la academia dentro del tema en cuestión. Esto se vuelve evidente, primero, por el hecho de que el protagonista sea un militar y torturador que se destaca con sobras entre sus compañeros poetas de izquierda simpatizantes de la lucha armada, lo que nos lleva a plantearnos la hipótesis de que Bolaño trata de algún modo del amateurismo de unos, de Bibiano y Arturo B., y del profesionalismo de Wieder, y que eso no favorece a aquellos que suelen ser enaltecidos en los discursos mainstream sobre el tema, como se puede apreciar en este pasaje: “Las diferencias entre Ruiz-Tagle [identidad falsa de Wieder al empezar la novela] y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista. (...) Ruiz-Tagle hablaba en español” (Bolaño, 2012, p. 16). Este amateurismo de los jóvenes de izquierda en los talleres podría ser leído metafóricamente como una crítica al amateurismo de los partidos de izquierda y movimientos políticos que fracasaron en sus proyectos de los sesenta y setenta.¹⁸ Sin duda, los capítulos cuarto y quinto de la novela ofrecen materia de análisis para este asunto que señalamos. Inclusive, cabe recordar que en las novelas *Nocturno de Chile* (2009) y *La literatura nazi en América* (2010) Bolaño también plantea escenarios que desafían el statu quo de la izquierda, lo que refuerza el carácter transversal en su obra de esta mirada crítica sobre Chile y América Latina. En segundo lugar, la interpelación al lector que

¹⁸ Bolaño ha insinuado algo sobre esto al contar su regreso desde México a Chile en 1973 con la intención de enrolarse en la lucha organizada por la izquierda; en ese momento acaecerá el golpe, será detenido y suelto rápidamente y su madre lo obligará a volver inmediatamente a México, mandato que él obedecerá.

promueve Bolaño se vuelve evidente por la distancia crítica que toma con relación a la visión dominante sobre los vencidos y los vencedores; esta se manifiesta cuando el expolicía de Allende exiliado en Europa decide tomar un atajo ético y moral para juntar el dinero que requiere el sueño de volver a Chile y abrir una funeraria. Parecería que Bolaño nos habla de un fracaso frente al cual el gran vencedor es el inescrupuloso capitalismo, siendo los perdedores los ideales de una sociedad donde el bien colectivo se alzaría contra el bien individual y egoísta. En tercer lugar, esto se vuelve aún más evidente porque el expolicía es un hombre de clase media baja cuyo proyecto no es una gran inversión sino más bien un trabajo para sobrevivir en la última etapa de su vida, lo que significa que el capitalismo ha seducido a todos y coloca a Bolaño *avant la lettre* en la línea del Marc Fisher que, evocando a Jameson, pregunta si es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (Fisher, 2020). En cuarto lugar, se vuelve evidente por el hecho de que el expolicía opta por jugar el juego de la justicia por mano propia, lo que supone asumir el funcionamiento de un estado mafioso en el que la justicia legal no funciona. Por último, parece ser evidente que Bolaño también estaría tratando indirectamente de la impunidad que los estados latinoamericanos y no de otro modo las mayorías, a partir del retorno a la democracia, han asumido con relación a los crímenes cometidos durante la dictadura, lo cual también significa un fracaso a nivel ético del proyecto revolucionario (que proponía un *hombre nuevo*) y en lo que atañe a la justicia necesaria en una sociedad equilibrada y no fracturada.

En suma, y para concluir, en *Estrella distante* Bolaño se hace preguntas y ejerce el derecho a la ficción sin hacer concesiones a un didactismo políticamente correcto. Su apuesta es la de producir un enunciado literario con un substrato de ciencia ficción significativo y signifiante (entre otros substratos como el policial, la denuncia y la novela política) que contribuye con la excelencia estético-formal de la novela, y que amplifica el horror y la violencia que produjo la dictadura militar chilena.

Referencias

- ABRAHAM, C. **Borges y la ciencia ficción**. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- BALLARD, J. G. **Aparato de vuelo rasante**. Trad. de Marcial Souto. Barcelona: Minotauro, 1994.
- BALLARD, J. G. **Guía del usuario para el nuevo milenio**. Trad. de Octavio di Leo. Ensayos y Reseñas. Barcelona: Minotauro, 2002.
- BALLARD, J. G. **Vermilion Sands**. Trad. de Marcial de Souto. Barcelona: Minotauro, 1993.
- BOLAÑO, R. **El espíritu de la ciencia ficción**. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- BOLAÑO, R. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, R. **Estrella distante**. Buenos Aires: Anagrama, 2012.
- BOLAÑO, R. **La literatura nazi en América**. Montevideo: Anagrama, 2010.
- BOLAÑO, R. **La Universidad Desconocida**. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BOLAÑO, R. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOLAÑO, R. **Monsieur Pain**. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, R. **Nocturno de Chile**. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BOLAÑO, R. **Putas asesinas**. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BRADBURY, R. **Crónicas marcianas**. Buenos Aires: Minotauro, 2022.
- DESCARTES, R. **Discurso sobre o método**. Trad. de Fábio Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- FERNÁNDEZ GIORDANO, F.; SANCHIZ, R. (Eds.) **Mundo weird: antología de nueva ficción extraña**. Barcelona: Holobionte ediciones, 2002.

FISHER, M. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Trad. Rodrigo Gonsalves; Jorge Adeodato; Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

KURLAT ARES, S. G., DE ROSSO, E. (Comp.) **La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia**. New York: Peter Lang, 2021.

KURLAT ARES, S. G., DE ROSSO, E. La ciencia ficción en América Latina: leyendo un panorama oculto. In: KURLAT ARES, S. G., DE ROSSO, E. (Comp.) **La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia**. New York: Peter Lang, 2021, p. 3-17.

MAINGUENEAU, D., COSSUTTA, F. L'analyse des discours constitutants. **Langages**, p. 112-125, 1995.

MENDIZÁBAL, I. R. Ciencia ficción latinoamericana y política. In: KURLAT ARES, S. G., DE ROSSO, E. (Comp.) **La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia**. New York: Peter Lang, 2021, p. 189-201.

RAMA, Á. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROBERTS, A. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. Trad. de Mario Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SCHNIRMAJER, A. Usos de la utopía en las disputas de la ciudad letrada (1770-1850). In: KURLAT ARES, S. G., DE ROSSO, E. (Comp.) **La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia**. New York: Peter Lang, 2021, p. 123-133.

SILVA BRITO, M. **Maravilhas da ficção científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1960, 267.

**LITERATURA E OUTROS
CAMPOS DO
CONHECIMENTO**

**LITERATURA, TEATRO E INTERMEDIALIDADE:
PARA ONDE OLHOU DJANET SEARS, AO ESCREVER
HARLEM DUET?**

Janaina Reis de Miranda

O ato de narrar é humano. Contar histórias, ensinar, transmitir experiências e impressões trabalhando as palavras para incrementar o discurso são peculiaridades da existência. As intenções podem ser diversas, principalmente se considerarmos a escrita literária como instrumento de análise, pois, a partir dela, são instauradas infindáveis reminiscências. A perpetuação de uma cultura é também determinada pela forma que os indivíduos narram suas histórias e como estas são passadas de geração em geração. Nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 214), são “as raízes do povo” que o narrador traz consigo e atravessa, com sua narrativa, os liames do tempo, alcançando outras culturas e histórias, deixando um pedaço do que viveu e do que deseja mostrar, uma vez que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 1994, p. 198).

Partindo dessa premissa, Luiz Costa Lima (2006) em suas elucubrações relacionadas à modalidade discursiva no âmbito da literatura, resgata uma afirmação de François-René de Chateaubriand que compreende interessante e contundente objeto de estudo no que diz respeito à literatura: “todos os homens têm uma atração secreta pelas ruínas. Esse sentimento decorre da fragilidade de nossa natureza, de uma conformidade secreta entre esses monumentos destruídos e a rapidez de nossa existência” (Chateaubriand *apud* Costa Lima, 2006, p. 330). Nesta tela de signos habilmente destacados, temos em “ruínas” a tradução do que seria, talvez, um diferencial intuitivo da arte literária, algo pelo qual o homem é atraído, na tentativa de conectar vivências a construções

narrativas. A “fragilidade da natureza” estaria, então, totalmente atrelada à emoção frente a vicissitudes – ou “monumentos destruídos” – para as quais o escritor canaliza sua atenção, transformando-as secretamente no discurso singular e repleto de significados que ele produzirá dentro da janela de sua existência.

Ainda na percepção de Costa Lima, Chateaubriand tece suas argumentações sobre o diferencial da literatura com base no ideal romântico, no fluxo de sentimentos e emoções, além do “realce da solidão e o encarecimento das cenas da natureza” (Costa Lima, 2006, p. 330). Em outra vertente, Mme. de Staël considera a literatura parte integrante da cultura, dos aspectos sociais e políticos, do pensamento intelectual, e, principalmente da imaginação, pois, conforme a intelectual, “a literatura é movida pela imaginação quando dotada da capacidade de *co-mover*, de conduzir o receptor a questionar emocionalmente as instituições sociais que o acompanham” (Costa Lima, 2006, p. 328). Ambos, entretanto, não tinham o intuito de conceituar precisamente a literatura, mas, sim, suas relações com outras formas de discurso. Nesta senda, na visão de Schlegel, o termo literatura, ainda no final do século XVII, não possuía um território próprio, pois ainda era confusa a relação com a poesia e o poema, com seus modelos estruturais prefixados, e, ao mesmo tempo, com o gênero romance, amparado pela liberdade como elemento particular e a ausência de padrões ou regras fixas em sua narrativa, mantendo a literatura em uma espécie de miscelânea de modalidades discursivas (Costa Lima, 2006, p. 333).

Diante de tais entendimentos, não se pode negar, contudo, que os três estudiosos em uma coisa concordavam: que a literatura é a expressão da subjetividade, ou seja, o que é particular a cada indivíduo, independe do período histórico em que ele se encontra, pois, dentre as variadas artes “ela parece reivindicar a ‘verdade’ por meio da concepção da vida (...) que toda obra artisticamente coerente possui” (Wellek & Warren, 1949, p. 38). Em outras palavras, a literatura capta a essência do mundo – a verdade cotidiana, pungente e devassada, dos contextos históricos, políticos

e sociais – associada às emoções humanas, elementos os quais ela deslinda e subverte, detendo, assim, seu caráter transformador e perene. Conforme Monteiro (2009),

trata-se, antes, de potencializar o signo literatura, encará-lo como uma ética – um ambiente em movimento composto por sensibilidades em trânsito, menos propensas ao desejo de uma auto-representação (*sic*) digna de uma descrição visível e mais abertas aos afetos da vida (meios de vida) invisíveis e irrepresentáveis, mas reais, porque nos provocam. (Monteiro, 2009, p. 57)

Em resumo, uma obra “artisticamente coerente”, de acordo com os autores, possui essa especificidade de colher do mundo a verdade e aplicá-la na escrita, por meio do refinamento das palavras, dos elementos ficcionais, da trama, das características das personagens, entre outros aspectos, edificando uma rede de significados que interagem com as memórias afetivas de um indivíduo, ou seja, suas raízes culturais e sociais que são passadas de geração em geração. Em virtude disso, a reivindicação da verdade por meio da concepção da vida é algo que perpassa os tempos, sendo uma corrente inquebrável, pois, como mencionado anteriormente, faz parte da existência humana. Essa transformação ocorre no momento em que um leitor identifica na obra literária traços de sua realidade e se reconhece, por meio de uma lógica interna e imaginativa, construindo em sua mente os fatos, as situações e os ambientes narrados, conforme o que experimenta durante sua vida. Desse modo, “quando uma obra literária exerce com êxito a sua função, os dois factores referidos – prazer e utilidade – devem não só coexistir, mas fundir-se” (Wellek & Warren, 1949, p. 33).

Segundo Jean-Paul Sartre (2006, p. 21, grifos do autor) “é no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam em *sua verdade*”. A verdade que Sartre menciona é o que entrelaça o propósito e a ação. Para o autor, será a melhor forma de fazer literatura, ou seja, de escrever em consonância com

o que ele vê e sente; é algo que provém do espírito. Com isso, concordando com a recomendação de Sartre (2006, p. 27), que determina aos autores contemporâneos “que passem mensagens, isto é, que limitem voluntariamente seus escritos à expressão involuntária de suas almas”, buscarei, a partir de agora, fundamentar as discussões tendo como base a peça teatral *Harlem Duet*, de Djanet Sear. As discussões, no entanto, não serão limitadas ao conceito de literatura, mas procuraremos deslindar a obra, buscando o olhar da autora ou o que a atraiu secretamente ao propósito de sua escrita. Abordaremos também o elemento trágico constante na peça e como ele se conecta ao termo “ruínas” mencionado por Chateaubriand, além de discorrer sobre intermedialidade, haja vista que Sears se utiliza da literatura e do teatro para difundir sua obra.

Harlem Duet é uma peça teatral que explora os efeitos do racismo e dos papéis de gêneros no âmbito da sociedade afrodescendente. Trata-se de uma tragédia rapsódica contemporânea que resgata traços de outra tragédia, escrita por William Shakespeare: *Otelo – o mouro de Veneza*. A obra revisita um passado de incertezas e sofrimento, emergindo estigmas como a desigualdade racial e de gênero, que transitam entre as esferas social e individual. Apesar de serem temas amplamente discutidos na atualidade e tratados com mais importância, continuam sendo as chagas expostas da sociedade. Nesta peça, a denúncia da autora se faz por meio das vozes de um casal negro, Othello e Billie, que vive um impasse dramático de separação e traição, atrelado às marcas provenientes da história de segregação racial norte-americana, em períodos que compreendem a guerra civil dos Estados Unidos, no sul escravagista e de supremacia branca, e o movimento pelos direitos civis da sociedade afro-americana.

Importante ressaltar o fato de que *Harlem Duet* é performada em três momentos distintos, não-lineares, sendo: OTHELLO e BILLIE, no presente, tendo como referência a década de 1990; HE e SHE (em 1928) e HIM e HER (em 1860). Os três tempos possuem

a mesma contextualização: inicialmente, um clima de paixão entre cumplicidade do casal, seguido da separação, em razão do fascínio de Othello por uma mulher branca e, por último, a tragédia. Tanto em 1928 quanto em 1860, Billie, arrebatada pela dor da traição, mata Othello. Já no presente, o elemento trágico se apresenta pelo apagamento de Billie como indivíduo, que ocorre em razão da internação da personagem em uma clínica psiquiátrica por não suportar a dor do abandono, tendo, assim, sua consciência suprimida.

Na construção da obra, Djanet buscou em seu imaginário a representação do herói trágico shakespeariano na contemporaneidade, ou seja, qual seria o comportamento deste homem que detém em si, por um lado, crenças edificadas por seus ancestrais escravizados e, por outro, as vivências culturais e sociais de um mundo moderno. Othello, entretanto, apresenta-se inseguro e corrompido. Em vez de um herói trágico, encontramos um indivíduo complacente que abandona não apenas sua companhia como também sua raça, suas origens e seus ideais, priorizando a convivência entre os brancos como forma de reconhecimento e prestígio. O personagem parece agir com sensatez, porém se desvia de suas raízes de homem negro ao se sentir realizado em um relacionamento com uma mulher branca – Mona, por quem pretere Billie –, trabalhando e se calando frente ao preconceito de homens brancos que veladamente o deslegitimam. Tal circunstância corrobora com a afirmação de Franz Fanon (2020, p. 95), de que “a estrutura neurótica de um indivíduo será justamente a elaboração, a formação, a eclosão no ego de nós conflituais oriundos, por um lado, do meio e, por outro, da forma puramente pessoal como esse indivíduo reage a essas influências”.

Em relação à Billie, Sear a constitui como uma suposta figura de mulher preta, fortemente ligada às reminiscências diaspóricas de seus antepassados e suas raízes africanas, em contraposição à energia submissa de Desdêmona. Sua ideologia e seus saberes remetem à cultura africana como “o elemento fundador da

expressividade do corpo negro-africano” (Martins, 1995, p. 18). Contudo, o vigor da personagem se esvai diante do encantamento do amado por outra mulher. A personagem se mostra passiva e sofre as sequelas das escolhas do companheiro, e, em virtude disso, chega a tomar atitudes drásticas, inebriada pelo fluxo de sentimento advindo destas escolhas das quais lhe fogem o controle. Ela busca, no âmago de suas reminiscências, algo para se apoiar ou aliviar sua dor, e encontra, na vingança, uma espécie de alento ou reencontro de si.

Resgatando um pouco do que foi estudado sobre a literatura e tendo em mente a inferência de que grande parte do que se apresenta no presente é constituída de passado (Eagleton, 2013, p. 15), tornemos nossos olhares à tragicidade da obra, uma vez que ela também congrega o “embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana” (Eagleton, 2013, p. 16). Em *Harlem Duet* podemos vislumbrar tais aspectos, pois que a autora direciona a atenção para o aviltamento gerado pela segregação racial e para a problemática existente nos papéis de gênero no qual o poder de escolha se dá unilateralmente – no lado masculino.

Na Poética de Aristóteles (2005, p. 24), o filósofo afirma ser a tragédia “a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. Para ele, a imitação da ação é a essência da tragédia (fábula), pois é onde se encerram as ações humanas e, conseqüentemente, de onde partirão os estados de ânimo ou desventura: “assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa” (Aristóteles, 2005, p. 25). Importante frisar que não nos aprofundaremos à estrutura narrativa da tragédia clássica, o que demandaria amplo estudo, mas uma breve e

sucinta análise na tentativa de contextualizar o elemento trágico no escopo deste trabalho.

Nessa senda, seria possível afirmar, então, que é conforme suas ações que sujeito obtém êxito ou não, e que o percurso delas deve ocorrer, na esfera trágica, num movimento felicidade-infortúnio, fruto de um grave erro cometido pelo herói, porém sem a presença da maldade. O intuito seria promover a comoção da plateia, estimulando sensações de temor ou compaixão diante de fatos inesperados, não resultantes do acaso, mas discretamente propositais. Segundo o pensador:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico: falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor. (Aristóteles, 2005, p. 31)

Na visão de Terry Eagleton, nos termos apresentados, Aristóteles acaba determinando a tragédia pelos efeitos que ela causa, comparado, principalmente em razão desse movimento reverso, ao que seria um molde precoce de uma teoria da recepção. Além disso, ele comenta que a *Poética* “avança muito bem em seu argumento antes de começar a usar palavras como ‘infortúnio’” (Eagleton, 2013, p. 26). Ele refuta a concepção de tragédia atrelada à catástrofe imprevista e também à comiseração direcionada a quem sofre tal infortúnio; que seja resultado de uma liberdade absoluta do sujeito; e, ainda, de uma morte edificante. Menciona, inclusive, que o desvio de caráter em um herói perfeito que sofre justamente em consequência dessa falha, traços de uma

“concepção popular da tragédia, se tal coisa existe” (Eagleton, 2013, p. 31).

Para Eagleton o trágico é universal e presente – “um comunalismo de significados” – não apenas um conjunto de parâmetros ou ocorrências narrativas capaz de conceituar o que é ou não tragédia. Segundo o autor, é possível elencar diversos tipos, como exemplo, a de povos e gêneros, da longa e perversa degradação do escravagismo afro-americano (e não esta apenas), as indignidades contra as mulheres e os flagelos simulados de vidas obscuras, sendo nenhuma necessariamente permutável com as outras, uma vez que “elas não compartilham de qualquer essência, exceto no aspecto do sofrimento; mas o sofrimento é uma linguagem extremamente poderosa para se compartilhar, uma linguagem pela qual muitas diferentes formas de vida podem iniciar um diálogo” (Eagleton, 2013, p. 20).

Embora o estudioso perceba o trabalho dos críticos na busca infundável pelo conceito de tragédia, assim como ocorre com a literatura, nas variadas tentativas de encontrar uma definição que sustente toda sua magnitude, ele concorda com a ideia de “conciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade (...); mas essa fragilidade é também fonte de poder, já que está onde algumas de nossas necessidades se estabelecem” (Eagleton, 2013, p. 19). Interessante pensar que a fluidez com que o elemento trágico se manifesta parece interligar arte e vida real, no entanto, vale lembrar que se tratam de duas referências distintas: a tragédia da vida bebe de sua fonte, do signo primitivo, que pertence à arte, pois “tragédia na vida real é uma derivação metafórica da coisa artística verdadeira, uma visão que converte um desdobramento histórico em uma prioridade ontológica” (Eagleton, 2013, p. 41).

De grosso modo, é como acontece quando nos atentamos à peça *Harlem Duet* e toda atmosfera frágil e tensa, de amor e de vingança, que envolve o casal de Billie e Othello. As ruínas que iniciam este trabalho podem compreender, então, a tragédia da vida real, que seriam os comportamentos subversivos que a sociedade naturaliza,

sobrepunhando os que se encontram em desvantagem. Em outras palavras, o sofrimento causado pelo egoísmo e o privilégio de um em detrimento do sentimento menosprezado do outro – e como isso é notório – atraiu o olhar de Djanet Sears. Quanto às artes, literatura e trágico seguirão interagindo com a vida real, mesmo diante da premissa de que um inexistente sem o outro, porém mantendo suas singularidades artísticas, no sentido de que “é se entregando à violência do mundo, reexistindo com ele e não contra ele” (Monteiro, 2009, p. 57).

Partindo para as análises relativas ao teatro e avançando ao conceito de intermedialidade, o termo “teatro” nos remete à materialização de diversos contextos inerentes à vida cotidiana, aos dramas pessoais e, ou sociais, comuns à existência humana. Os acontecimentos ilustrados por meio da performance, quando encenados, trazem reflexões íntimas, muitas vezes por nós ofuscadas ou ignoradas, visto que “um dos valores cognitivos no teatro e no romance parece ser psicológico” (Wellek & Warren, 1949, p. 36). Afinal, um conflito encenado não teria fundamento algum caso não existisse a visão crítica e analítica da plateia. Do contrário, a peça teatral seria, então, apenas uma manifestação puramente artística, sem a invocação de sentido, pois “ ‘o componente decisivo do teatro: seu indispensável parceiro criativo, o público’, é quem define a relação com a obra” (Berthold *apud* Carvalho, 2001, p. 171).

A natureza da atividade teatral pode ser definida, de acordo com Leda Maria Martins (1995, p. 27), como “uma modalidade artística intrinsecamente dialógica e intersemiótica, que orchestra, em sua execução, signos de variados ramos do conhecimento e do saber”. Pode-se acrescentar à referida descrição manifestações de alguma forma relacionadas à época e à cultura de determinado grupo social na estrutura do enredo, proporcionando a elucidação e a comoção. As manifestações artísticas de uma sociedade é parte integrante de sua cultura e história, pois é por meio delas que os indivíduos reconhecem e elevam seus valores, suas crenças e aspirações, da mesma forma que alicerçam seus julgamentos a

respeito do que é mundano, absurdo ou corrompido. Assimila-se ao fato a elucidação de Ariano Suassuna, ao afirmar que “o teatro não começa na Grécia, é o teatro grego que começa na Grécia” (Suassuna *apud* Carvalho, 2001, p. 170), entendendo que o teatro emerge do povo.

Margot Berthold (2001, p. 2) descreve o teatro como algo relacionado a qualquer arranjo espetacular com intenção estética explícita. A autora concorda com o vínculo existente entre teatro e vida pública, com a perspectiva do indivíduo, porém com um olhar amplo, abarcando as conjecturas das grandes civilizações, não apenas culturas distintas que fazem parte desse todo. Conforme Carvalho (2001, p. 173) “ao certo [a autora] se refere a uma inter-relação de interesses entre artistas e público em determinada época. São demandas advindas das vontades coletivas que podem explicar, caso a caso, as enormes interferências mundanas nesse diálogo com as “forças inescrutáveis”, pois, para Berthold (2001, p. 538) “o teatro, quando alcança a perfeição, é igualmente a mais antiga e a mais contemporânea representação da vulnerabilidade do homem diante de forças inescrutáveis”.

O termo “forças inescrutáveis”, para Carvalho, refere-se ao “mundo administrativo”, que seria a civilização que rege tendências, que determina ideologias e compartilha senso e opiniões comuns a determinadas situações ou eventos cotidianos, ou seja, as classes privilegiadas. A totalidade determina e, da mesma forma, tem o poder de desmistificar os conceitos sociais, como explica Carvalho (2001, p.172) “o teatro, ao longo de sua história, tem sido um espaço privilegiado pelo qual as classes dominantes ou ascendentes reconhecem e fortalecem sua imagem pública”.

Em contrapartida, faz parte da história da sociedade, sendo característica marcante, a alteração de seus preceitos e a manifestação de suas vozes demandantes. Com o passar do tempo, a tendência teatral buscou salientar não somente o lado mais forte das grandes civilizações, com suas conquistas e crenças,

mas, também, vislumbrar aspectos peculiares de determinados grupos étnicos e menos privilegiados,

com as especializações e fragmentações dos estudos teatrais a partir dos anos 70, que passaram a se debruçar sobre as matemáticas semiológicas, as linguagens abstraídas da história ou sobre particularizações étnicas, regionais e arcaicas, a ponto de abrirem mão, de vez, do problema do valor (que assim passou a ficar ocultamente dado, sem mais necessidade de ser construído pelo argumento, num vale-tudo poético muitas vezes paralisante). (Carvalho, 2001, p. 171)

Com essa visão de teatro, da renovação de sentido e da caracterização de seus elementos, o foco da expressão surge com o intuito de deliberar sobre fatores muitas vezes desconSIDERADOS e, até mesmo, ignorados pela classe dominante. Inicia-se um movimento de exposição da realidade, evidenciando as fraquezas da sociedade e o universo cultural que a compõe. Diante desse quadro, a representação elucidada ao público faz do teatro a arte de manifestar, de forma pura e enfática, uma atividade real, com o objetivo de exibir inteiramente, quando necessário, as contradições sociais, visto que “a cena não esconde nada porque seus meios de dizer e mostrar o mundo estão, por mais que se tente ocultá-los, expostos” (Carvalho, 2001, p. 175).

Em consonância às discussões acerca de teatro, insere-se, no contexto, o estabelecimento do teatro negro, cuja característica principal engloba a valorização da cultura e identidade afrodescendente, com suas tradições e crenças. Esteticamente, é um teatro que utiliza elementos representativos como ritmos, danças e músicas tradicionais, além de uma linguagem cênica que muitas vezes incorpora rituais e formas de expressão característicos das culturas africanas. Sem contar o forte engajamento social e político, pois, muitas peças, abordam temas relevantes como o racismo, a discriminação e a luta por direitos civis. O teatro negro é uma importante plataforma de promoção da inclusão e da diversidade no cenário mundial, proporcionando visibilidade e voz para artistas negros e para suas experiências e

aspirações. Segundo Marcos Antônio Alexandre (2017, p. 28, grifos do autor) *“tratam-se de textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes”*.

Antônio Cândido (1985, p. 120) assevera que o modernismo foi a força motriz para o rompimento da imagem idealizada do indivíduo negro, outrora inferior e pormenorizada, agora tema de inspiração e conhecimento, “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”, tanto na literatura quanto, segundo o autor, nas “ciências do homem”. Adicionalmente, Eagleton (1993, p. 273) infere que “o pós-modernismo tem sido audacioso no questionamento das concepções tradicionais de verdade, e seu ceticismo frente às pretensões de uma verdade absoluta e monológica tem produzido efeitos radicais genuínos”.

Na perspectiva desse olhar da “brancura”, erroneamente tida como verdade absoluta e unilateral, que historicamente norteia o enunciado, balizando produções literárias, o teatro negro, dotado da magnitude de sua representatividade, emerge substituindo indivíduos – os brancos pelos negros – no foco das manifestações artísticas, impulsionando e difundido as essencialidades negras, algo de difícil aceitação no início do século XIX. Dessa forma, “falar sobre **teatro negro** se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída e delineada à custa de muita história, negociação, memória e ressignificação de identidades” (Alexandre, 2017, p. 32, grifo do autor). Daí a importância dos estudos acerca do teatro negro, essa manifestação artística capaz de impor “a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro” (Martins, 1995, p. 66).

Partindo então para o conceito de intermedialidade e as esferas que o abrangem, podemos inferir que se trata de um estudo proveniente do comparativismo, que aborda, em primeiro plano, as relações entre as artes e seus pontos de confluência,

propondo discutir a iluminação mútua entre elas, conforme explica Claus Clüver (2006, p. 12). O termo concebido pelo alemão Aage A. Hansen-Löve, no início dos anos de 1980, teve como analogia a intertextualidade, um conceito fundamental dos estudos literários que se refere às relações entre textos, que permite que estes sejam entendidos não apenas isoladamente, mas também como parte de um contexto cultural mais amplo, no qual as influências, as inspirações e os diálogos entre diferentes obras e autores são evidentes.

O entendimento desse objeto se concentra nas relações entre diferentes mídias ou formas de expressão artística. Ele explora como elementos de uma mídia são reinterpretados ou adaptados em outra mídia, criando novas conexões e significados. Com o passar do tempo verificou-se a tendência de os estudos de intermedialidade considerarem não apenas a literatura como referência dominante em virtude de seu discurso acepilhado, que a coloca em condição de destaque em relação a outras artes e mídias, e sim o reconhecimento da importância de todas as manifestações artísticas, bem como os instrumentos utilizados para sua projeção, inserindo-as em um mesmo patamar.

Segundo Clüver (2006, p. 18), a intermedialidade abrange não apenas o que conhecemos como artes, como literatura e teatro – este, por sua vez, denominado como forma mista pelo autor –, mas também as “‘mídias’ e seus textos (...)”, portanto ao lado das mídias impressas, como a imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais”. Essa mescla de artes e mídias detém uma função social e cultural muito importante por interagir com diferentes sistemas de projeção e utilizar-se de elementos visuais, auditivos, performáticos e verbais para a dissipação artística. O entendimento se faz ímpar e mútuo, ao mesmo tempo. Considerando a imensa rede de conexões midiáticas, bem como a colaboração da mídia ao longo da história (mesmo que hoje com a mídia digital essas colaborações e fusões tenham aumentado drasticamente), com essa noção central na

análise das artes, da mídia e de suas quebras de barreiras, o conceito de intermedialidade concede aos textos literários uma leitura holística, tendo como pano de fundo seus contextos culturais e midiáticos de perspectivas sistemáticas e históricas.

Inserese, então, ao contexto, a arte teatral com seu espectro materializador de experiências humanas, que por suas performances narrativas expõe, como estudamos anteriormente, os mais diversos rituais populares, com os pormenores da vida cotidiana, encenando papéis sociais, profissionais, de gênero, de raça e de classe, dentre outros (Schechner, 2020, p. 7). Lembremos, no entanto, que não se trata de inserir todas as peças teatrais em um mesmo arcabouço estético que contempla e utiliza os instrumentos da intermedialidade. Conforme Alexandre (2006, p. 70), na verdade, a intermedialidade é um dos meios possíveis de se analisar um espetáculo, uma vez que este congrega um conjunto de ações comunicativas, sem significar, portanto, “uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto” (Müller *apud* Alexandre, 2006, P. 70).

Considerando que, conforme Alexandre (2006, p. 70) “no teatro contemporâneo pode ser observado o uso explícito e fático de várias mídias em diversas propostas cênicas, principalmente naqueles trabalhos em que o objetivo é exercitar um diálogo entre práticas performáticas diferentes”, trazemos à luz a peça teatral como *Harlem Duet*. Enquanto livro, ela acarreta o gênero literatura e, quando encenado, determina uma mescla de elementos mixmídia e multimídia, pois, segundo Clüver (2006, p. 19), “um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência (*sic.*) fora daquele contexto”. A encenação, então, compreende ambas as características.

Como forma de elucidar, podemos apontar os artifícios que a peça de Sears comporta e que a insere nesses dois aspectos. A primeira é que se trata de um texto dramático, ou seja, sua estrutura escrita, a peça em si; narrativo, pois, em livro, faz com que o leitor imagine a cena pelo dialogismo dos personagens e as descrições contidas no prólogo e nas ambientações que iniciam cada cena; bem como espetacular, pois

o contexto espetacular está constituído pelas situações pragmáticas e comunicativas com as que têm a ver o texto espetacular em momentos distintos do processo teatral: portanto, refere-se em primeiro lugar, às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, mas também a suas diversas etapas genéticas (o treinamento dos atores, a adaptação do texto escrito, os ensaios) e, finalmente, mas não em último lugar, as outras atividades teatrais que circundam o momento espetacular propriamente dito. (Marinis *apud* Alexandre, 2006, p 70)

A autora descreve, ainda no início de cada cena, que a época que o texto se relaciona, os contextos de enunciação e os adereços e linguagem teatrais, como uma espécie de ambientação do cenário a ser visualizado pela plateia ou construído na mente do leitor. Sears tem o cuidado de transmitir, com detalhes, não apenas referências espaciais, como o local onde se passa a cena – no apartamento, junto à forja de um galpão ou num pequeno camarim – e temporais, como o ano e o período do dia – manhã, tarde ou noite – mas, efeitos que conduzem o imaginário pela conjuntura desejada. Para que essa cenografia se estabeleça com efetividade, a autora se utiliza de recursos sonoros, como as vozes de importantes ativistas negros, por exemplo, Martin Luther King, Malcolm X, Marcos Garvey, proferindo falas que marcaram suas trajetórias, assim como a musicalidade, com a reprodução de canções dos gêneros blues e jazz, ao som instrumental, nas vozes de artistas consagrados como Aretha Franklin, Michel Jackson e Lisa Marie Presley, entre outros. Ademais, esses excertos também são responsáveis por informar ao leitor o exato contexto das ações a serem exploradas em cena, assinalando a singularidade de cada

espaço e tempo retratados. Como exemplo, apresentamos o início de uma cena que se passa em 1860:

Harlem, 1860: fim do crepúsculo do verão. Os instrumentos cantam um blues das profundezas do delta do Mississippi, enquanto uma voz norte-americana madura profere a Declaração de Independência. HIM mergulha metal incandescente em água fria. Ele coloca as algemas em uma bigorna e molda o metal com um martelo. HER está consertando um xale com uma agulha. (Sears, 1997, p. 33, tradução nossa)¹

Por meio dessa descrição, podemos perceber que claramente se refere à época da Emancipação Americana, remetendo o leitor a um contexto histórico de segregação e dor, quando os negros trabalhavam nas lavouras de algodão e com o manejo dos animais, em condições completamente desumanas. O delta do Mississippi se refere a uma região do sudeste dos Estados Unidos, extremamente hegemônica e escravagista, constituída, principalmente por pequenas cidades e propriedades rurais, dependentes da atividade agropecuária. O casal se encontra realizando trabalhos manuais no papel de escravizados enquanto se ouve a Declaração da Independência dos Estados Unidos que, em suma, afirma, curiosamente, que todos os homens são iguais, dotados de direitos como a liberdade. Assim sendo, “rebelar-se contra a dimensão única dos signos e das ideologias é, sem dúvida, uma forma de apreender a pluralidade semântica, ideológica e cultural do texto teatral e é dentro dessa característica que, o uso dos recursos intermediáticos pode ser reinterpretado” (Alexandre, 2006, p. 72).

Em face do exposto, a forma como o leitor interpretará uma obra literária será, então, imaginativa, construindo em sua mente os fatos, as situações e os ambientes narrados, conforme sua

¹ No original, lê-se: “Harlem, 1860: late summer-twilight. The instruments sing a blues from deep in the Mississippi delta, while a mature northern American voice reads from the Declaration of Independence. HIM steeps hot metal into cool water. He places the shackles on an anvil and hammers the metal into shape. HER is making repairs to a shawl with a needle” (Sears, 1997, p. 33).

experiência de mundo. Entretanto, na condição de espectador da peça teatral, ele tem a oportunidade de vislumbrá-la por meio da composição do cenário (seus efeitos de luz e som, adereços, estruturas etc.), dos figurinos, e principalmente, da performance dos atores no palco, através dos movimentos, das expressões, da cadência dos diálogos e do timbre das vozes, proporcionando sentimentos e sensações díspares, além de um entendimento dinâmico e global. Tem-se, portanto, que “a arte teatral é uma arte multimidiática, que faz dialogar diversas linguagens e mídias num processo de montagem. Nesse sentido, torna-se evidente que a intermedialidade vai se fazer presente nos processos espetaculares” (Alexandre, 2006, p. 70).

Diante dessa percepção, a concepção de expressão e de estética faz do objeto teatral um instrumento de determinação de sentido e de difusão. Nesse âmbito, tem-se a elaboração da imagem atrelada à performance artística, representando o sujeito cotidiano, e à produção de efeitos que elevam o ideal de verdade, pois, corroborando com Eagleton (1993, p. 8), a peculiaridade do discurso estético “em oposição às linguagens artísticas em si, é que, embora mantenha um pé na realidade cotidiana, também eleva a expressão supostamente natural e espontânea a um nível de elaborada disciplina intelectual”, sem que haja, com isso, interferências capazes de alterar o propósito, sendo, dessa forma, uma “fusão entre o geral e o particular, na qual compartilha-se do todo sem nenhum risco para sua especificidade singular” (Eagleton, 1993, p. 25).

Sumarizando, pudemos perceber por meio das discussões apresentadas, ainda que superficial e resumidamente, o intuito de Sears ao determinar o objetivo central de sua narrativa. Seu olhar, ainda no final dos anos de 1997, época do lançamento de *Harlem Duet*, já se voltava para relevantes pautas que, ainda hoje, precisam ser discutidas e trabalhadas como forma de transformação social, na tentativa constante de romper comportamentos estruturais destrutivos como é o caso do

racismo, da violência de gênero, da desigualdade, do patriarcado, entre outros.

Para isso, procuramos tecer relações com os conceitos de literatura e trágico, com suas subjetividades inerentes e em constante trânsito, suas relações com a vida particular e social, bem como a intermedialidade utiliza pela autora para difundir sua arte. Por meio da arte literária e da dramaturgia negra, pudemos perceber que Sears colocou em evidência contextos que merecem destaque social, concomitante à elevação desses corpos performáticos que comportam “signos que o projetam e representam” (Martins, 1995, p. 26), bem como memórias, vivências e valores culturais, convidando-nos a uma reflexão íntima e transformadora.

Referências

ALEXANDRE, M. A. A intermedialidade em textos espetaculares contemporâneo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, p. 68-82. jul.-dez. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.68-82>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ALEXANDRE, M. A. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I – magia e técnica – arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-222.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Trad. de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARVALHO, Sérgio de. Um certo conceito de teatro. **Revista USP**, p. 169-175, mar.-maio 2001.

CLÜVER, C. Inter textus / Inter artes / Inter media. **Aletria**, Indiana University, p. 11-41, jul.-dez 2006.

COSTA LIMA, L. Literatura. In: COSTA LIMA, L. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EAGLETON, T. **Doce violência**: A ideia do trágico. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FRANTZ, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MONTEIRO, A. A Literatura e o desafio da singularidade. **Gláuks Revista de Letras e Artes**, p. 55-64, jul.-dez. 2009.

SARTRE, J.-P. Que é escrever? In: SARTRE, J.-P. **Que é a Literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

SCHECHENER, R. **Performance studies**: an introduction. 4. ed. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.

SEARS, D. **Harlem Duet**. Canada: Scirocco Drama, 1997.

UNIVERSITY OF MINNESOTA. **Voices from the gaps**: Djanet Sears. Disponível em: <<https://conservancy.umn.edu/handle/11299/166320>>. Acesso em 21 out. 2024.

WELLEK, R.; WARREN, A. A função da literatura. In: WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1999. p. 31-42.

ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS DE GÊNERO

MULHERES DE ÁFRICA: PERFORMANCES POÉTICAS

Luciana Leal

Aquele que não sabe dançar irá dizer: a batida dos tambores está ruim.
(Provérbio africano *in* Beja, 2021, p. 10)

Até que um dia
Farta já dos voos rasantes
Que planam sem ousar
Me arme de um hino revolucionário
E parta...
Em direção a uma madrugada diferente!
(Duarte, *in* *Amanhã amadrugada*)

Para uma reflexão sobre a escrita feminina, retomamos, aqui, alguns conceitos discutidos por Lúcia Castello Branco (1991), que afirma que a “literatura feminina” não pode ser entendida exclusivamente como sinônimo de literatura produzida por mulheres, como se esse tipo de texto só pudesse ser escrito por elas. Julia Kristeva (*apud* Castello Branco, 1991), a propósito, afirma que tanto Joyce quanto Proust são autores que manifestam uma “*écriture féminine*”. Lúcia Castello Branco, inspirada por reflexões de Julia Kristeva, considera que os textos de autoria feminina se diferenciam dos demais porque têm um “tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (Castello Branco, 1991, p. 13). Observando-se os elementos semióticos predominantes na escrita de mulheres, constata-se que a feminilidade é adquirida; ou seja: não está essencialmente determinada pelo corpo de uma mulher, mas está, de alguma forma, relacionada à mulher, mesmo se ela for praticada por homens (como é o caso, em África, de Lee-Li Yang, heterônimo feminino do poeta moçambicano Virgílio de Lemos); nesses casos, o que se tem é um olhar característico do universo feminino.

Consideramos esses argumentos para que não haja certa mistificação do que é a escrita feminina, como se resultasse de gestos com padrões pré-definidos e/ou repetitivos.

Focalizaremos, aqui, porém, a escrita de mulheres africanas e afro-diaspóricas visando apresentar feições poéticas femininas dos países africanos de língua portuguesa. Seleccionamos vozes que, consubstanciadas em obras publicadas nos séculos XX e XXI, apresentam estéticas distintas e trazem a pluralidade da produção feminina desses países. Embora muitas dessas vozes tenham se manifestado, também, em textos narrativos, consideramos, aqui, produções poéticas de: Alda Lara, Amélia Dalomba, Ana Paula Tavares e Isabel Ferreira, de Angola; Dina Salústio, Vera Duarte e Yolanda Morazzo, de Cabo Verde; Ana Mafalda Leite, Glória de Sant'Anna, Hironidina Joshua, Noémia de Sousa e Sónia Sultuane, de Moçambique; Filomena Embaló, Odete Semedo e Saliatu da Costa, da Guiné-Bissau; e Alda Espírito Santo, Conceição Lima, Maria Manuela Margarido e Olinda Beja, de São Tomé e Príncipe, não especificamente nessa ordem. O recorte ora apresentado não é exatamente linear; privilegia peculiaridades nas dicções dessas mulheres que marcaram/marcam os cenários literários de seus países. Configuram-se, aqui, portanto, percursos estéticos, temporais e geográficos que buscam evidenciar vozes femininas dos cinco países africanos de língua portuguesa, a fim de expor suas múltiplas feições. Por resultar de um recorte com dezenove autoras desses espaços, abordamos os poemas de forma expositiva, buscando registros específicos de cada uma dessas escritoras, apontando e valorizando aproximações e distanciamentos entre suas propostas.

Ana Mafalda Leite e Vanessa Riambau (2017) observam que o estudo da poesia de determinado contexto social e histórico requer a análise das relações de identidade que perpassam a formação de cada nação. Elas se amparam em pressupostos do estudioso ganês Anthony Appiah (1997), reunidos em seu livro *A casa do meu pai*, para quem a literatura desempenha papel fundamental para o desenvolvimento das culturas nacionais. Nas literaturas africanas

de língua portuguesa, esse empenho de “narrar a nação” é coletivo e se presta à funcionalidade específica de afirmação cultural e identitária. Nessas colônias/países, a literatura tornou-se veículo essencial para a legitimação cultural e contribuiu, também, para o fortalecimento de muitos valores ancestrais, de tradições orais, ao reinventá-las e preservá-las, convertendo-se, no período colonial, em instrumento de resistência contra o colonizador: constituiu-se, portanto, além de ato cultural, em ato político. Estudar as vozes poéticas femininas que ecoam em África, nos períodos pré e pós-independência, implica processo de “escavação”, para tomarmos a palavra de Laura Padilha (2008), uma forma de identificar as identidades culturais que foram criadas e recriadas no decorrer das lutas de libertação colonial e nos processos de descolonização desses países.

A exclusão das mulheres se repete em todos os sistemas literários, havendo predominância de vozes masculinas nas suas produções, uma vez que os textos também são produtos simbólicos e, funcionando como “documentos do imaginário” (Le Goff *apud* Mata & Padilha, 2018, p. 13), “submetem-se aos mesmos aparatos de dominação impostos pelas ideologias hegemônicas” (Mata & Padilha, 2018, p. 13).

Na contemporaneidade, diversos movimentos femininos e feministas abordam as formas de ver e compreender o corpo da mulher, discutindo como suas vozes e feições ocupam lugares sociais. Como explica Vanessa Riambau Pinheiro (2020, p. 293), o entendimento sobre o corpo feminino, antes reduzido aos seus aspectos físicos, é definido como “um arcabouço cultural definido a partir de regras estipuladas em uma sociedade regida pela hegemonia patriarcal”. Nessas sociedades, a hegemonia masculina persiste na criação de estratégias que pretendem manter o lugar do feminino como objeto simbólico e de valor decorativo. Assim, a mulher ocupou uma posição subordinada, sendo privada, na organização patriarcal, “de sua própria História e das histórias que modelizam sua própria experiência” (Guerra *apud* Padilha, 2004, p. 255). Nessa lógica de pensamento, enquanto as tarefas femininas se

limitam ao espaço doméstico, à maternidade, ao homem são assegurados os espaços públicos, de prestígio. Segundo Grossi (2004), as instituições de poder delimitaram e influenciaram essas atribuições: a família, a igreja e a mídia, contribuindo para a manutenção do processo de desigualdade entre os gêneros que reforçou, na sociedade patriarcal, o papel doméstico e sexualizado definido para mulheres.

Ampliando-se essas discussões, quando se trata da problemática do feminismo negro, sabe-se que essas mulheres são duplamente expostas a processos de subalternização e silenciamento, em mecanismo violento de exclusão por gênero e raça em que prevalece o olhar do dominador. Grada Kilomba (2019) afirma que, na sociedade eurocêntrica e patriarcal, a mulher negra ocupa apenas o lugar do “outro”, o que justifica, nesse sistema opressor e violento, sua completa exclusão social. A propósito, no livro *Que corpo é esse?* (2007), Elódia Xavier estuda narrativas de autoria feminina e explica que os corpos negros podem ocupar lugares caracterizados pelos adjetivos “subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado” (Xavier *apud* Pinheiro, 2020, p. 294). Essa reflexão reforça as ideias de controle e violência impostos pela visão masculina e eurocêntrica, perpetuando a violência em diversas formas.

Retomando essas discussões para os estudos de literatura, as vozes de mulheres, africanas ou não, estão relegadas, historicamente, à margem, zona de profunda exclusão, “habitando o sombreado das fímbrias” (Padilha, 2008, p. 255). A partir desses pressupostos, os estudos de poesias escritas por mulheres nos espaços africanos de língua portuguesa contribuem para se desconstruir e se reconfigurar o espaço subalterno imposto a essas mulheres; sobretudo, quando se tratam de vozes de mulheres de espaços colonizados.

Deve-se ressaltar o fato de que, na literatura, as vozes femininas se fortalecem e emergem com maior potência a partir dos desdobramentos dos movimentos feministas. A partir disso, como

defendem Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (2018, p. 14), “a produção feminina vem pondo em xeque os mecanismos de que se vale a hegemonia de ordem epistémica, política, ética e estética”.

Na produção literária feminina dos países africanos de língua portuguesa, o engajamento de mulheres na escrita poética esteve ligado, em diversos momentos, à luta pela libertação das colônias, como na escrita da poeta moçambicana Noémia de Sousa e das são-tomenses Manuela Margarido e Alda Espírito Santo, cujas vozes são uma espécie de denúncia contra a opressão colonial e suas formas de violência. Pretensões político-ideológicas ecoam em poemas plurais de Noémia de Sousa, de Moçambique, e de Manuela Margarido e Alda Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe, com letras que questionam as estruturas sociais, a violência colonial e os mecanismos de dominação e exploração nos espaços africanos; acontece, também, especificamente, no caso de Dona Alda, uma reflexão insistente sobre os processos de libertação política dessas colônias portuguesas. Nas *performances* de Noémia de Sousa, Manuela Margarido e Alda Espírito Santo, ficam evidentes “o inconformismo, a rebeldia e a urgência de transformação” (Padilha, 2024, s. p.). A primeira escreve o livro *Sangue Negro* (1949-1951), editado em 2001 e publicado, no Brasil, em 2016, cujos poemas caudalosos empreendem um grito contra a violência colonial. Vejamos, por exemplo, os versos do poema “Deixa passar meu povo”:

(...)
Nervosamente,
eu sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim,
deixa passar o meu povo,
“oh let my people go...”
E já não sou mais que instrumento
do meu sangue em turbilhão
(...)

E enquanto me vierem de Harlem
vozes e lamentação

e meus vultos familiares me visitarem
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei,
com Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO!
(Sousa, 2016, p. 57-58)

Esses versos são destinados a uma terceira pessoa e ordenam liberdade. O interlocutor é outro, mas a ênfase continua na ação, que também é convocada por uma voz que se afirma de modo imperativo: “*Let my people go*”. Configurando-se como uma voz própria que se irmana com as vozes dos cantores negros norte-americanos do Harlem: Robeson e Marian, o “grito negro” de Noémia transpassa a cena literária moçambicana para fazer coro com vozes de outros espaços negros.

No texto “Noémia de Sousa: a metafísica do grito” (2017), Francisco Noa caracteriza a criação poética de Noémia como “emocionada”. Segundo esse crítico, sem a intenção de “enclausurar” o gesto literário dessa escritora em um adjetivo, a sua poética e metapoética lhe consagram o “lirismo da modernidade” e, por isso, esse gesto é marcado pelo “estilhaçamento e pela negação da subjetividade” (Noa, 2017, p. 135). Isso acontece porque, no seu entendimento, “por detrás da voz enunciatória de cada um dos poemas de *Sangue Negro*, se insinua a consciência de uma subjetividade dilacerada” (Noa, 2017, p. 136).

A escritora santomense Maria Manuela Margarido nasceu em 1925 e se dedicou, especialmente, às causas anticolonialistas, com poemas de revolta e denúncia contra a repressão colonial, nos quais ecoam a revolta e a resistência e que também apresentam nuances de esperança, como nestes versos: “na beira do mar, nas águas, / estão acesas a esperança / o movimento / a revolta / do homem social, do homem integral” (Margarido, 1957, p. 19). Em

1953, essa poetisa se empenha em denunciar o massacre de Batepá, tendo, também, frequentado, assiduamente, a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, e participado de discussões e tertúlias que eram frequentes por lá. A partir das discussões desse espaço, Manuela Margarido dialoga com o seu conterrâneo Francisco Tenreiro, evocando os ideais da Negritude que eram compartilhados entre poetas e intelectuais. Segundo ela, “através dele, seguimos de perto o pensamento e a obra de Senghor e de Aimé Césaire que, de certa forma, se tornaram nossos mentores do mesmo modo que foram referências históricas para a África negra. (...) Os meus poemas tornaram-se mais africanos” (Margarido *apud* Fenske, 2024, s. p.). No poema “Paisagem”, essas ideias se enunciam de forma perceptível e ela retoma os traços locais da Ilha de São Tomé:

Paisagem

No céu perpassa a angústia austera
da revolta
com suas garras suas ânsias suas certezas.
E uma figura de linhas agrestes
se apodera do tempo e da palavra.
(Margarido *apud* Mata, 2023, s. p.)

No poema “Socopé”, há, segundo Inocência Mata, um tom “de luta anticolonial e de crítica social, mas que, simultaneamente, revela a dimensão particularizante da *insula* africana” (Mata, 2023, s. p.):

Socopé

Os verdes longos da minha ilha
são agora a sombra do ocá,
névoa da vida, nos dorsos dobrados sob a carga
(copra, café ou cacau – tanto faz).
Ouço os passos no ritmo
calculado do Socopé,
os pés-raízes-da terra
enquanto a voz do coro

insiste na sua queixa
(queixa ou protesto – tanto faz).
Monótona se arrasta
até explodir
na alta ânsia de liberdade.
(Margarido *apud* Mata, 2023, s. p.)

Também em São Tomé e Príncipe, Dona Alda, por sua vez, assina, entre outras obras, *É nosso o solo sagrado da terra* (1978). Alda Espírito Santo, pioneira da poesia no cenário colonial, alerta sobre as privações da mulher negra e se recusa a compartilhar estereótipos estabelecidos pelo olhar branco-ocidental: “eu não vejo essa África. Vejo a África real e abraço no meu problema os luares escondidos dessa terra prodigiosa de séculos de esquecimento.” (Espírito Santo *apud* Padilha, 2024, s. p.). Nos poemas de Dona Alda, a Ilha de São Tomé se configura e reconfigura poeticamente, evidenciando os trabalhos e as agruras desse “solo sagrado da terra”, em “cantos amargos do ossobô”:

Ilha nua

Coqueiros e palmares da Terra Natal
Mar azul das ilhas perdidas na conjuntura dos séculos
Vegetação densa no horizonte imenso dos nossos sonhos.
Verdura, oceano, calor tropical
Gritando a sede imensa do salgado mar
No deserto paradoxal das praias humanas
Sedentas de espaço e devida
Nos cantos amargos do ossobô
Anunciando o cair das chuvas
Varrendo de rijo a terra calcinada
Saturada do calor ardente
Mas faminta da irradiação humana
Ilhas paradoxais do Sul do Sará
Os desertos humanos clamam
Na floresta virgem
Dos teus destinos sem planuras...
(Espírito Santo, 1978, p. 15)

Na década de 1950, outras feições estéticas e poéticas emergem na produção literária feminina desses países, como as da poeta angolana Alda Lara, que traz, em seus textos, a expressão da subjetividade, elaborando não apenas uma feição que busca a independência do espaço colonizado, mas, também, a expressão subjetiva de sua condição feminina e do sofrimento psíquico. Alda Lara nasceu em Benguela, Angola, mas viveu, por muitos anos, em Portugal, onde se graduou em Medicina. É autora da antologia *Poemas* (1966), publicada postumamente, e do volume de contos intitulado *Tempo de chuva* (1973). Em sua poesia emerge uma “intensa angolanidade implícita” (Pereira, 2010, p. 33). Percebe-se, na dicção de Alda Lara, marcas e silêncios de uma voz inquieta, que busca o (re)encontro e a comunhão com sua terra natal. Há, na antologia *Poemas*, predominância de textos em primeira pessoa, com metáforas que evocam evasão e trânsitos e, como assinala Alfredo Margarido (1980), forte sentimento de exílio. Em sua escrita, as águas, que permitem e determinam deslocamentos, são as mesmas que impõem o exílio e a melancolia, como evidencia o poema “Apelo”, transcrito a seguir:

Apelo

Na outra margem do rio,
(e eu vejo-a!)
há campos verdes de esperança,
abandonados ao calor de um sol eterno...
Na outra margem do rio,
onde não chega o inverno,
há campos ondulantes de searas maduras,
para os pobres matarem nelas
todas as fomes do mundo...
Na outra margem,
tudo se começa de novo
e não há dias passados que amargurem os desgraçados...
(...)
Nem raivas mal contidas...
nem agonias perdidas,
nem dor...

que na outra margem do rio,
há Amor...

E entre mim, e a outra margem,
esta terrível viagem.
Este rio caudaloso, imundo,
sujo de todos os calhaus,
que nele vomitou o mundo...
Entre mim e a outra margem
o rio...

(Lara, 2004, p. 22-23)

Alda Lara é exemplo de voz que, por muito tempo, ficou subjugada ao espaço de uma “literatura menor”, tendo sido considerada escritora que se preocupou, sobretudo, com questões irrelevantes para a sociedade angolana. Alfredo Margarido, por exemplo, afirma que “a poesia de Alda Lara era incompleta”, porque vivia presa ao mundo da infância, ao sentimento de exílio; portanto, segundo ele, a sua angolanidade “não se apoderou dos elementos mais significativos” (Margarido *apud* Silva, 2021, p. 42). Entretanto, há, na voz de Alda Lara, uma virada semântica muito importante quando, em poemas como “Maternidade”, “Prelúdio” e “Presença Africana”, apresenta preocupação com o coletivo e um olhar para o contexto social e político de Angola. A força e a projeção da voz feminina tornam-se “grito!”, como o que é encenado no poema “Maternidade”:

Dentro de mim, é que trago a voz que se não cala,
e a força que não mais se apaga
Dentro de mim é que o caudal-anseio alaga,
e correndo
há-de rir, de mar em mar,
levar
a fim da terra,
um sinal de infinito...
Dentro mim,
Do meu sangue nutrida,
e sustentada,
é que a voz não é solução

mas grito!
Dentro de mim,
eco de paz ou de alerta,
dentro de mim,
é que a eternidade é certa.
(Lara, 2004, p. 39)

No século XXI, em Angola, Ana Paula Tavares figura entre as maiores expressões da poesia feminina e é, também, uma das escritoras africanas mais estudadas e acolhidas nas universidades brasileiras. Seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985), encena os cotidianos de mulheres, “expondo os limites desse cotidiano e quebrando códigos de uma tradição que as confinam a um silêncio feito de esperas” (Mata, 2009, p. 77). Nesse empenho, o eu lírico de Ana Paula Tavares busca libertar o seu eu, em dicção que se afasta daquela de vozes anteriores, na qual a voz plural (nós) se sobrepunha as manifestações subjetivas. A fecundidade da voz dessa poeta, como afirma Érica Pereira, interrompe o silêncio, e “já não se permite mais calar” (Pereira, 2010, p. 20). Ana Paula, com peculiar sensibilidade, entrelaça temas da memória e da tradição, trazendo, especialmente, a história e a memória das etnias do Sul de Angola. Seu livro *Amargo como os frutos: poesia reunida*, publicado, no Brasil, em 2011, tem projeto gráfico belíssimo, reúne poemas e desenhos que retomam *performances* do corpo feminino. Já no poema de abertura desse livro, “Cerimônia de passagem”, a força feminina, não apenas da mulher, mas da fêmea, faz-se explícita pelas referências à fecundação e à criação, nestes termos:

Cerimônia de passagem

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio.

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”
(Tavares, 2011, p. 15)

A força do feminino, que se expressa pela fecundação, também está no caráter cíclico do poema, que se inicia e se encerra com os mesmos versos, constituindo-se como uma “cerimônia de passagem”, um rito, em que o “círculo fecha o princípio”. Há outros poemas que caracterizam o feminino de forma metaforicamente descritiva, como, por exemplo, “O mamão”, no qual o órgão genital feminino é descrito de forma plástica e sinestésica:

O mamão

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes
no meio
cresce
insondável
o vazio...
(Tavares, 2011, p. 31).

Contemporânea de Ana Paula Tavares, a escritora Isabel Ferreira nasceu em Luanda, em 1958, sendo testemunha viva de lutas anticoloniais. Segundo ela, “entre a guerrilha e a música” (Ferreira, 2024, s. p.), a arte foi mais expressiva, o que a fez participar de um grupo musical que tinha por objetivo exaltar os guerrilheiros que atuaram em lutas anticoloniais. Tem diversas obras de poesias,

tais como: *Laços de amor* (1995), *Caminhos ledos* (1996), *Nirvana* (2004), *À margem das palavras nuas* (2007) e *O leito do silêncio* (2014). Seus poemas apresentam uma subjetividade latente e a presença de um corpo feminino que se (re)constrói pela escrita:

De lírios

Sacudi a madrugada

Qual amante despeitada
Suportei o sonho promíscuo

Palavras na lavra
Oculta da tua boca

Perdem-se nas paredes do teu corpo...

O despertar
Um prometido
(Ferreira *in* Vasconcelos, 2005, p. 64).

Sensações

Procuro teu corpo lânguido
No encontro teu olhar ao meu
Tão rente meu ser ao teu...

A vista teu olhar me despe

Neste enleio deixo-me vogar em ti
Logo-logo de mim não sinto...

Pinto meus lábios nos teus:

Sinto que não é sonho!

São sensações ... Se há ilusão ... Que se dista de mim!
(Ferreira *in* Vasconcelos, 2005, p. 64).

Também no cenário angolano pós-independência, destaca-se a poeta e jornalista Amélia Dalomba, que nasceu em 23 de novembro de 1961 e tem esteve fortemente vinculada à imprensa, atuando como colaboradora do *Jornal de Angola*. Suas obras publicadas são: *Ânsia* (1995), *Sacrossanto refúgio* (1996), *Espiga do Sahel* (2004), *Noites ditas à chuva* (2005) e *Senhor, há poetas no telhado* (2015). Nessa última obra, Dalomba confere plasticidade às palavras, como em “Tela viva”, no qual se lê:

Tela viva

No caminho traçado ao pincel a ilusão faz o tempo
Tanto sol por aí a vagar invadido de vento

Entre nuvens vermelhas a sangrar corações tão pequenos
A abstração solta no mar de coisas ternas
Pedras calhaus e estrelas
Enquanto búzios alentam caminhanças
Vão de pés postos na areia, pela ilusão de chegar

Mas e se voltar for sua sina?
(Dalomba, 2015, p. 13).

As sinestésias prevalecem em poemas como, por exemplo, “Cântico”: “é d’homem este canto / Penetra a pena / O pincel” (Dalomba, 2015, p. 14); “A paz é azul”: “a paz é azul / O resto são montanhas por escalar” (Dalomba, 2015, p. 19); além de “Salvador Dalí: escalando os céus”: “o vermelho deixa de ser cor / (...) Dalí cai resignado sobre as cores que outros irão recriar” (Dalomba, 2015, p. 26). As palavras de Dalomba performam sensações variadas, às vezes, como em “Pelo deserto”, no qual a voz poética enuncia “toquei o deserto com as mãos / Criei miragens” (Dalomba, 2015, p. 35). A voz lírica pode “tocar o deserto” para, poeticamente, “virar o mundo às avessas”. Com essa mesma capacidade inventiva, propõe “A invenção do prazer”. *In verbis*:

A invenção do prazer

Cria um homem o prazer que inventa
Uma flor de carne viva e quente como a fomalha da dor
Salamandras abraçam o capim, rubras de paixão, repletas de prazer
Borboletas azuis sobrevoam tímidas
Pela flor da morte, o sémen escorre
(Dalomba, 2015, p. 21)

Assim como em expressões das escritoras angolanas Ana Paula Tavares, Amélia Dalomba e Isabel Ferreira, a plasticidade das palavras e as múltiplas sensações que elas inspiram podem ser experimentadas pela leitura de poemas de Glória de Sant'Anna, cuja voz dissonante surge nas décadas de 1950-1960, em Moçambique. Para ela, segundo Eugénio Lisboa (1984), em prefácio para o livro *Amaranto*, “o silêncio é o refúgio, o limite para que tendem os poetas para quem a poesia é apenas o recurso-de-se-não-poder-ser-música” (Lisboa *apud* Sant'Anna, 1984, p. 16). Nos versos de Glória de Sant'Anna, enuncia-se: “pesa-me o silêncio de todas as palavras e a música” (Sant'Anna, 1984, p. 17). Em seu discurso performático, o silêncio é elaborado como música e se materializa no que é dito e nos vazios dos textos. No seu poema “Música ausente”, por exemplo, lê-se: “na minha lembrança as águas de vidro / com cheiro de frases e areia molhada / e meninos indo à conquista do mundo / de mãos dadas” (Sant'Anna *in* Saúte, 2004, p. 131). A temática do silêncio permanece em diversos registros, como em “Poema pequeno”, transcrito a seguir:

Silêncio erguido
De outro sentido.

A noite morta
Ronda lá fora
E nela
O meu oculto grito.
(Sant'Anna, 1984, p. 81)

A poeta contemporânea Ana Mafalda Leite, por sua vez, iniciou sua escrita poética em 1984 e, assim como sua precursora, Glória de Sant'Anna, nasceu em Aveiro, Portugal, e viveu, por alguns anos, em Moatize, Moçambique, para onde mudou, com apenas um ano, trazendo, em seus poemas, as cores do Oriente e do mar Índico como metáforas de memórias e pertencimento. É conhecida e respeitada por sua valiosa obra de crítica literária e intensa sensibilidade poética. Publicou, entre outros títulos, *Em sombra acesa*, *Canções de Alba*, *Mariscando luas* (em parceria com Roberto Chichorro e Luís Carlos Patraquim), e *Rosas da China*. Ana Mafalda Leite é mulher plural, assim como suas letras. Conformando trânsitos entre a poesia e a crítica literária, entre as letras e as artes visuais, essa escritora arrebatou seus leitores com sua “palavra encantada” – metáfora elaborada, por ela, a propósito da poesia de Eduardo White. Na antologia *Janela para o Índico: poesia incompleta* (1984-2019), publicada, em 2020, pela editora Rosa de Porcelana, reúne poemas escolhidos de um percurso de 35 anos de escrita literária, desde *Em sombra acesa* (1984) até *Duas cartas do Índico* (2019). A sua poesia é plural, dialógica e “em trânsito”, assim como ela, poetisa-intelectual-mulher, sempre em deslocamento por territorialidades espaciais, estéticas, artísticas e literárias. Segundo Jéssica Falconi, que escreve o prefácio do livro, essa escritora se autodefine como indivíduo em “itinerância, encontrando o sujeito lírico um corpo, uma voz e, sobretudo, um ritmo próprio” (Falconi *in* Leite, 2020, p. 13). No poema que tem epígrafe assinada por Glória de Sant'Anna, a sua voz poética encena trânsitos reais e idealizados, além de memórias de trânsitos entre o Oriente e o Ocidente, em longo poema que evoca a condição insular:

Navega-me a alma uma ilha

Seu corpo é vestido de búzios e algas

Deixa na areia um rastro de prata

(Glória de Sant'Anna)

navega-me a alma uma ilha
o espírito antigo de um barco em viagem
penélope de m'siro enfeitada
olha o minarete mais alto
do horizonte
(...)
seu rosto voltado a oriente
o linho enrolado no corpo
navega-lhe pelos dedos
a demorada monção
(...)
o oriente começa no rosto de m'siro, açafraão, ébano e anil
búzios ondulantes navegam o ritmo de suas ancas um barco no
peito
por suas mãos tece
os fios de prata
os fios de ouro
os fios de sonho
(...)
(Leite, 2020, p. 99-101)

Por sua vez, a moçambicana Sónia Sultuane também promove diversos trânsitos entre as artes, é membro da Associação dos Escritores Moçambicanos, do Núcleo de Arte, do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique, da Associação de Fotografia de Moçambique, da Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto e membro honorário do Círculo de Escritores Moçambicanos na Diáspora. Essa escritora procura ressaltar, em entrevistas e conferências, sua pluralidade artística. No livro *Roda das encarnações* (2017), publicado, no Brasil, pela editora Kapulana, a experiência poética se dá “de corpo inteiro” e o feminino se personifica, por exemplo, neste poema dedicado ao filho:

Roda das encarnações

Ao meu filho

Sou os olhos do Universo,
a boca molhada dos oceanos,

as mãos da terra,
sou os dedos das florestas
o amor que brota do nada,
sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro
estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos
sou o cosmos
vivendo na harmonia na roda das encarnações.
(Sultuane, 2017, p. 13)

Quanto à mais jovem das poetisas apresentada neste artigo, Hirondina Joshua, nasceu em 1987, em Maputo, Moçambique. É membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), redatora da revista *InComunidade* (Portugal) e curadora do projeto *Mbenga Artes & Reflexões*. Dentre suas obras, destaca-se *Os ângulos da casa* (2016), que tem prefácio escrito por Mia Couto. Em 2021, lança *A estranheza fora da página*, em coautoria com Ana Mafalda Leite. Além desse livro recém-lançado, Joshua assina o livro de poesias *Os ângulos da casa* (2017), com capa com ilustração bastante expressiva, na qual um coração é representado com artérias e pigmentos, inserido em um poliedro, além de conter janelas. Essa ilustração convida o leitor a entrar na subjetividade e na casa, com seus vários ângulos, de voz multifacetada. Logo na primeira página desse livro, essa escritora evoca seus antecessores, Eduardo White, Herberto Helder e Mia Couto, com versos que definem o que é “casa”, como, por exemplo, este: “[a] casa é um interminável território de coisas, lugar para que as memórias a ela afluam e vivam, por vezes, e morram” (White *in* Joshua, 2017, p. 12). Em prefácio, Mia Couto apresenta o livro de estreia de Hirondina Joshua e, segundo ele, “a poesia já estava nela” (Couto *in* Joshua, 2017, p. 13). Para ele, a poesia dessa sua conterrânea é “de natureza pessoalíssima, com tonalidades e ousadias invulgares que parecem querer, como ela anuncia, ‘desnudar o vazio’ ” (Couto *in* Joshua, 2017, p. 13). Há, nele, poemas que descrevem o espaço doméstico e outros que se desdobram em metáfora do coração:

O lugar das bombas é o coração: a límpida área.
Aréola principal para os passos.
O lugar das bombas deve ser lá na zona central e rubra onde
correm as células da lucidez opaca.
O lugar das bombas é um sítio louco e febril. Deserto. O sítio dos
sítios difíceis.
(Joshua, 2017, p. 25)

Do arquipélago de Cabo Verde, destacamos a voz de Yolanda Marazzo, que nasceu na Ilha de São Vicente e escreveu, entre outros livros, *Poesia de intervenção* (1976). Neta de José Lopes, conhecido poeta cabo-verdiano, essa poetisa interessou-se, ainda menina, por literatura, com publicações em revistas literárias como *Suplemento Cultural*, *Claridade* e *Arquipélago*. Seus poemas abordam temas da identidade cabo-verdiana e das diásporas pelas suas ilhas. Em 2006, Morazzo celebra cinquenta anos de poesias com a publicação, pela Casa da Moeda de Portugal, da antologia *Poesia completa* (1954-2004). Essa antologia tem prefácio escrito por Elsa Rodrigues dos Santos, que comenta sobre as várias fases poéticas dessa escritora, desde a solidão, que é própria de um ilhéu, como nos versos do poema “Cogitações”: “por quê esta mágoa / Tão húmida e quente / que sinto nos olhos / a vir do mais fundo / do meu pensamento? (...)” (Morazzo, 2006, p. 47), até o drama da seca que se repete na poesia cabo-verdiana de meados do século XX, estabelecendo diálogos com outros poetas cabo-verdianos, como Jorge Barbosa:

Dias de chuva!

(...)
Às vezes acorriam crianças
Meninos da vizinhança
E então debaixo das goteiras
Fazíamos roda e cantávamos...

Dia de chuva era dia de festa!...
(Morazzo, 2006, p. 37)

Em 50 anos de poesia, Morazzo protagoniza diversos percursos, propiciando diálogos frutíferos com os movimentos modernistas das letras de seu país. Em “Alma crioula”, por exemplo, retoma pressupostos já cunhados na revista *Claridade*, celebrando suas raízes, mas sem desconsiderar o processo de violência que a ocupação colonial encerra. Segundo Soares, “a poeta resume a alma crioula nesse sentimento de nostalgia que deixou uma cicatriz, um eco de dor e gritos de desespero nessa gente que aportou um dia em Cabo Verde” (Soares, 2006, p. 15). Vejamos, a propósito, esses sintomáticos versos:

(...)

E eu sou o leque daquela palmeira
a outra face que se não vê
na outra margem do Tempo e da Memória
baloçando... baloçando ao vento
levemente...

Acenando... acenando
o adeus profundo
ao filho da galera do negreiro
arrancado à terra de seus pais
aportando um dia a Cabo Verde

A raiz do pesadelo se perdeu
Na cicatriz do sonho diluído...
o escravo liberto fez-se homem
na ilha deserta junto ao mar.
(Morazzo, 2006, p. 178)

Já no poema “Mulher”, que clama a liberdade para o corpo e para a voz feminina, Yolanda Morazzo apresenta uma feição inovadora e corajosa em espaço no qual voz feminina estava, ainda, soterrada. Ao contrário, expõe-se, poeticamente, com voz de “porta aberta para o mundo”:

Mulher

(...)

Traz a poesia para a rua
e a liberdade bem alto
cantando na madrugada
com passos feitos de lua
candeias para o futuro
archotes pelos caminhos
repercutindo mil vozes

Mulher

poesia
liberdade

(...)

(Morazzo, 2006, p. 296-297)

A “flecha arremessada-imparável / pedra cravada na rocha firme” (Morazzo, 2006, p. 297) da voz lírica feminina de Morazzo, que ecoa em território cabo-verdiano, é retomada e rearticulada por sua sucessora, a intelectual, poeta e ficcionista Vera Duarte. A cabo-verdiana Vera Duarte, por sua vez, publicou sua primeira obra, *Amanhã amadrugada*, em 1993. Para Laura Cavalcante Padilha (2010), esse livro reflete a época histórica em que foi escrito, em país recém-independente e cujo ideal está sendo construído. Essa poeta traz uma voz inaugural e inovadora, que promove diversas rupturas, como no âmbito dos gêneros literários – apresentando poemas em prosa –, que constituem marcas de sua escrita inovadora. Vera Duarte promove interlocução entre suas próprias feições de poeta e ficcionista, promovendo diálogos discursivos, em gesto metaliterário bastante interessante. Em seu livro de crônicas *A palavra e os dias* (2013), publicado pela editora Nandyala, estabelece diálogos com sua obra poética *Amanhã amadrugada* (1993 e 2007) e apresenta, no início de cada seção narrativa, um poema com o qual propõe diálogos, performatizando suas diversas faces. Na seção “As ilhas, um país: ser cabo-verdiana” temos estes versos:

Ai se um dia...

Ai se em Outubro chovesse
a terra molhasse
o milho crescesse
e a fome acabasse

Ai se o milho crescesse
a fome acabasse
o homem sorrisse
e a terra molhasse

(...)

(Duarte, 2013, p. 29)

Em movimento em que a máscara revela e esconde o fingimento poético, Vera Duarte cita versos de sua própria autoria grafados em *itálico*. Na seção seguinte, intitulada “As mulheres: ser mulher”, temos um poema que pode ser considerado metáfora e metonímia de diversos gestos poéticos femininos que desejamos apresentar nesta análise, tanto pelo tom quanto pelo universo desejado que, nele, projeta:

Lins popular

...

Elas vieram
Virando o jogo
chutando o balde
cuidando das crianças
buscando a água
carregando a lenha
superando todas as tragédias

Mas também
parindo livros
sonhando poemas
construindo pontes
esculpindo artes

Sofrendo pela vida
mas rindo e cantando...
(...) (Duarte, 2013, p. 39)

Também no cenário cabo-verdiano, Dina Salústio escreve contos e poemas, figurando como uma voz que “conta e canta” (Valentim, 2018, p. 254), valendo-se do ritmo da morna (gênero musical e dança cabo-verdiana considerada Patrimônio Cultural da Humanidade) como metáfora para, segundo Jorge Valentim (2018, p. 255), viabilizar “a fecundação do pensamento criador para criação de outras formas do discurso ficcional, entre estas as que privilegiam a fusão entre os elementos musicais e literários”. Salústio publicou seu primeiro livro, uma coletânea de contos, com o título *Mornas eram as noites* (1994); ela é, também, autora da *Antologia de poetas cabo-verdianos* (1998) e da *Antologia de poesia africana de língua portuguesa do século XX* (1999). Dentre seus escritos, há feições metalinguísticas que performatizam a experiência do feminino, como neste poema:

Toco os teus campos de neve
e entrego-me aos fantasmas da minha infância

Religiosamente bebo a gota esquecida na palma
da minha mão.

Brisas sutis deixam em arcos tensos
as pétalas que me enfeitam.

E estupidamente me trazem ruas empedradas
veias do meu mundo
onde a bússola e o desejo se confundem
confundindo o destino de nós.

Na ternura das vozes que me envolvem
Há um convite ao poema que não consigo.

E as tuas montanhas sacodem
lembranças de outras cavernas
gemendo a noitinha estórias
de aves fugindo e picaretas cantando,
murmúrios de piratinhas,
sussurros de prazeres dolorosamente cambiados em
mercado negro.

(...)

(Salústio, 2002, p. 12)

Em São Tomé e Príncipe, múltiplas experiências estéticas também são propostas por Conceição Lima: a marginalização, a violência e o silenciamento criam um espaço de tensão que se desdobra, no texto, em marcas de contracultura e resistência. Conceição Lima é voz importantíssima do período pós-colonial, tendo publicado em antologias, jornais e revistas. Seus versos funcionam como uma “voz da consciência” para a Europa, evocando o sofrimento que perdura, por séculos, no espaço são-tomense. Seus poemas também refletem o descontentamento com aqueles ideais que não se concretizaram com a independência e que deram lugar a um clima de constante angústia, repressão e medo. Com sintomático título, seu livro, *A dolorosa raiz do Micondó* (2012), reúne poemas exuberantes, como, por exemplo, o “Canto obscuro às raízes”, no qual investiga suas origens, desde a “aldeia do seu primeiro avô”, como se pode ler nestes fragmentos do poema “O canto de Ossobó”:

(...)

Os velhos griots que na íris da dor
plantaram a raiz do micondó
partiram
levando nos olhos o horror
e a luz da sua verdade e das suas palavras.

(...)

Por isso percorri os becos
as artérias do teu corpo
onde não fenecem arquivos
sim palpita um rijo coração, o rosto vivo
uma penosa oração, a insana gesta
que refunda a mão do meu pai
transgride a lição de minha mãe
e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos
as chagas e desteros, a vez e a demora
o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.

(...)

(Lima, 2012, p. 11-19)

Olinda Beja, por sua vez, nasceu em Guadalupe, São Tomé e Príncipe, e se mudou para Portugal aos três anos de idade. Tem vinte e dois livros publicados, entre poemas e narrativas, além de textos infanto-juvenis. Amante dos livros, costuma dizer que: “[a] escrita é a âncora da minha vida. Sem ela já há muito me teria afundado” (Beja, 2021, p. 20). Essa escritora retornou Portugal a São Tomé e Príncipe em 1985, após a independência, e apresenta, em sua obra, claro projeto de divulgar seu país e as especificidades do seu povo. Além de escritora, poeta, é contadora de histórias e declama seus poemas acompanhada pelo músico conterrâneo Filipe Santo. Em livro recentemente publicado, *Kilêlê: a dança sagrada do falcão* (2021), evoca uma dança bastante conhecida em São Tomé e Príncipe, mas já esquecida: “[e]ra libidinosa e acompanhada dos clássicos e infernais bumbos, tambores, canzás” (Beja, 2021, p. 27). Esse livro tem diversas seções, com poemas numerados, cujos títulos elaboram multiplicidade temática: “Bailando”, “Terra mãe – um halo de pureza”, “Proémio”, “Entre margens”, “Entre fado e batuque”, “Silêncios” e “Imaginações”, além de um “Glossário com alguns termos crioulos”.

Embora tenha nascido em Angola, em 1956, Filomena Embaló assumiu Guiné-Bissau como sua pátria. Ocupou cargos públicos, nesse país, após a independência, representando-o nos cenários nacional e internacional. Bacharel em Ciências Econômicas, publicou artigos sobre a economia guineense, bem como o romance *Tiara* (1999) e uma coletânea de contos: *Carta aberta* (2005). Tem alguns poemas dispersos, publicados em *blogs*, jornais e revistas. Seus versos questionam as relações de exploração ainda vigentes em território guineense, além de fazerem louvação à terra que a acolheu: “(...) Corre o sangue derramado / Abrem feridas mal saradas / Bate em teu peito a chamada / Recobre as forças Terra-Mãe / Ainda é longa a caminhada / Levanta-te Guiné e desenterra o teu sonho!” (Embaló, 2005). Seu poema “Identidade”, escrito em Bruxelas, em 1993, suscita discussões sobre as raízes e o

pertencimento dessa escritora, ainda pouco conhecida no território guineense e fora dele:

Identidade

Busco raízes profundas
no sangue das Ilhas
a semente germinada
em terras fartas do Maiombe
a flor desabrochada
nas Colinas do Boé
e encontro
os caminhos cruzados do meu eu!
(...)
(Embaló *in* Sánchez, 202023, p. 3)

A literatura de Guiné-Bissau apresenta-nos vozes femininas diversificadas, embora ainda pouco nos cenários africanos, lusófonos e brasileiros. No Brasil, a escritora guineense cuja obra é mais estudada é, sem dúvida, Odete Semedo, que é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, tendo sido orientada por Maria Nazareth Soares Fonseca, e tem diversos livros publicados no Brasil, além de elogiada tese defendida nessa instituição.

Odete Semedo apresenta, em 1996, seu primeiro livro: *Entre o ser e o amar* (1996); posteriormente, publica *No fundo do canto* (2003 e 2007). Nos versos dessa autora, a língua portuguesa é rasurada pela presença do crioulo guineense, o que, segundo ela, se justifica pela sua “dupla pertença” cultural, como afirma, nestes termos: “considerando-me pertencente às duas culturas, senti-me encorajada a publicar alguns dos meus escritos em edição bilíngue: português e crioulo” (Semedo, 1996, p. 7). Em seu poema “Em que língua escrever”, publicado, em português e crioulo, no livro *Entre o ser e o amar* (1996), Semedo suscita diversas questões identitárias que lhe são tão caras:

Em que língua escrever

Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua escrever
As histórias que ouvi contar?

Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?

Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem até nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século
Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem

Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo

No caminho da vida
Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos
(Semedo, 1996, p. 11-13).

Contrerrânea de Odete Semedo, a jovem poeta Saliatu da Costa já nasceu no período pós-independência, em 1977, o que confere a ela um olhar próprio sobre o cenário pós-colonial.

Assina os livros *Bendita loucura* (2008) e *Entre a roseira e a pólvora, o capim* (2011). Observemos, a propósito, o seu poema “Prazer”:

Prazer

Despe-me, se breve
arranca os meus farrapos
rasga a minha alma imunda e profana
esgazeia bem os olhos
dá o teu melhor veneno
transmutando o meu desejo num alvoroço
afaga a minha pele
melhor que o vento impertinente
ensaboa-me as nádegas
aconchega-se nas minhas ancas codórias
aceita que sou mulher.
(Costa *apud* Melo, 2017, p. 110)

Saliatu da Costa ainda é poeta pouco conhecida do cânone literário guineense, mas seus versos ecoam, nesse cenário, a resistênciacomo presença importante para a poesia feminina e para a cultura negra de Guiné-Bissau. A sua voz, assim como a de Odete Semedo, tem forte tom de denúncia contra a repressão e constitui um apelo à reconstrução, para que Guiné-Bissau seja nação verdadeiramente livre. Embora Odete Semedo e Saliatu da Costa apresentem feições poéticas comprometidas com diversas militâncias de caráter social, político e identitário, não se abstêm do emprego de tons intimistas, que conferem aos seus versos marcas de subjetividade.

Na contemporaneidade, vozes como as de Odete Semedo e Saliatu da Costa (Guiné-Bissau), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) e Hirondina Joshua (Moçambique) empreendem novos combates com/pela palavra poética. Combates que outrora movimentaram e contribuíram com as lutas de libertação nos espaços colonizados continuam promovendo revoluções. Como sabemos, a mulher, em espaços colonizados, é duplamente subjugada, fica exposta ao sistema colonial e patriarcal. Um ponto comum entre as vozes poéticas aqui elencadas é a resistência

manifestada por meio da feminilidade. Nela, sobressaem-se diversos temas que representam seus trânsitos: a subjetividade, a força do feminino, a resistência sob a ótica da mulher – sobretudo, da mulher colonizada –, a revolta e um movimento surpreendente de gestação da esperança. Percebe-se uma dicção própria que se aproxima do que afirma Luíza Neto Jorge sobre a “identidade feminina”, na medida em que a sua voz resgata “as suas realizações simbólicas, procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjetividade, deixadas mudas pela cultura dominante” (Jorge, 1995, p. 19).

A gestação de um “grito” está nas *performances* dessas mulheres, de forma mais ou menos latente, em tons muito próprios, cuja força da voz já não pode ser silenciada e terá alcance ultramar. Há um processo de “corporização” do feminino, em suas propriedades mais específicas. Nesse sentido, como afirma Luíza Neto Jorge (1995), sobressai-se a “escrita do corpo”:

Observamos nestes textos a corporização da ideia de uma escrita feita com o próprio corpo, uma “body writing”, como lhe chamam algumas correntes críticas americanas. Essa escrita tem a ver, por um lado, com uma percepção interior em que o corpo, em vez de ser olhado de fora, é expresso a partir de dentro. (Jorge, 1995, p. 31).

Essa “escrita do corpo” revela percepção apurada dos diversos sentidos: a visão, o olfato, a audição, o tato e o paladar mostram-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida.

As mulheres cujas obras são aqui brevemente apresentadas têm, cada uma a seu modo, gestos transgressores que instauram rupturas, reinventam os caminhos da tradição e – como afirma Carmen Lúcia Tindó Secco, a propósito da poética de Ana Paula Tavares – rearticulam “os caminhos das origens por meio de uma escrita cuneiforme feita em argila ou através dos ícones e símbolos de uma linguagem pictográfica desenhada na areia” (Secco, 2008, p. 391).

Ana Paula Tavares, escritora angolana, define bem o lugar da mulher, poeta, em trabalho metapoético com a palavra, nestes termos: “[a]s oleiras conhecem todas as cores da terra. Possuem os seus sítios especiais de colheita, que percorrem, esboroando entre os dedos pedaços de barro e passando a língua pelo fino pó que se entranha na pele” (Tavares, 1998, p. 62).

As feições da poesia feminina produzida em África reinventam, portanto, o espaço real e subjetivo dessas mulheres, além de registrarem percepções e reinvenções sobre esses espaços. Tanto o espaço geográfico, o do corpo feminino e o discurso são revisitados pelas palavras, com gestos próprios de poesia, imagens, ritos, passagens, paisagens e mitos que evocam memórias de seus países e possibilitam diálogos e rupturas entre tradição e modernidade. Essas mulheres refletem e atuam criticamente sobre as histórias de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, articulando, como afirma Secco, “os traumas e as catástrofes enfrentados durante tantos anos de opressão” (Secco, 2008, p. 401). Na elaboração da palavra poética, essas mulheres de África colorem seus poemas com “as cores da terra, ao poder criador do barro nas mãos artísticas das oleiras, à eroticidade da vida existente na pele, no corpo e no coração das palavras e das poetisas” (Secco, 2008, p. 401).

Este estudo não encerra reflexões; ao contrário, apresenta-as com a finalidade de difundi-las, dada a importância de se ampliar estudos críticos sobre vozes poéticas femininas da África de língua portuguesa, a fim de que sejam cada vez mais conhecidas e apreciadas pelo público leitor brasileiro e de outros espaços. O viés crítico aqui proposto busca realçar semelhanças e diferenças entre elas, demonstrando que são multifacetadas. Ratificamos, pois, que é fundamental renovar discussões sobre essas vozes de África, salientando sua multiplicidade e potência. Para tanto, retomamos os versos da escritora Vera Duarte, em texto metalinguístico cujas primeiras estrofes já foram citadas:

(...)
Sim
um outro mundo é possível
sem estupros mutilações ou sequestros
sem humilhações nem discriminações
sem açoites nem mortes prematuras

Elas vieram
transcendendo a vida
esconjurando a morte
exaltando o amor

E chegaram
conspirando luas
declarando medos
se entregando à luta

...

(Duarte, 2013, p. 43)

Referências

APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BEJA, O. **Kilêlê: a dança sagrada do falcão**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2021.

CASTELLO BRANCO, L. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COSTA, S. **Bendita loucura**. Bissau: Escolar, 2008.

COSTA, S. **Entre a roseira e a pólvora, o capim!**. Bissau: Edição independente, 2011.

DALOMBA, A. **Senhor, há poetas no telhado**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2015.

DEUS, L. P. S.; CARVALHO, W. M. **A literatura da Guiné-Bissau**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-da-guine-bissau/1574-lilian-paula-serra-e-deus-welling>>

ton-marc-al-de-carvalho-a-literatura-da-guine-bissau>. Acesso em: 23 ago. 2023.

DUARTE, V. **A palavra e os dias**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

DUARTE, V. **Amanhã amadrugada**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008.

EMBALÓ, F. Identidade. In: SÁNCHEZ, F. S. (Ed.). **Poetas siglo XXI: antología mundial**. Disponível em: <<https://poetassigloventiuno.blogspot.com/2015/11/filomena-embalo-17418.html>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

ESPÍRITO SANTO, A. **É nosso o solo sagrado da terra: poesia de protesto e luta**. Lisboa: Ed. Ulmeiro, 1978.

FALCONI, J. As fronteiras e encantações: 35 anos de poesia. In: LEITE, A. M. **Janela para o Índico: poesia incompleta (1984-2019)**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2020. p. 13-18.

FENSKE, E. K. **Maria Manuela Margarido: a poesia e o grito de liberdade**. Disponível em: <<https://www.elfikurten.com.br/2016/08/maria-manuela-margarido.html>>. Acesso em: 04 out. 2024.

FERREIRA, I. De lírios. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_aficana/angola/isabel_ferreira.html>. Acesso em: 04 out. 2024.

FONSECA, M. N. S. A literatura angolana. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/literaficas/1473-maria-nazareth-soares-fonseca-a-literatura-angolana>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

FONSECA, M. N. S. Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2018. p. 489-518.

GROSSI, M. P. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em Primeira Mão**, p. 4-37, 2004.

JORGE, L. N. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, I. A. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-54.

JOSHUA, H. **Os ângulos da casa**. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, A. **Poemas**. Luanda: Associação Escritores Angolanos, 2004.

LARA, A. **Poemas**. Porto: Vertente, 1984.

LARANJEIRA, P. O feminino da escrita: espinhoso marfim. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2018. p. 527-534.

LEAL, L. B.; ALVES, R. M. F. A. **A literatura moçambicana**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafrro/literafricanas/literatura-cabo-verdiana-2/1640-a-literatura-mocambicana-luciana-brandao-leali-roberta-maria-ferreira-alves>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

LEITE, A. M. **Janela para o Índico**: poesia incompleta (1984-2019). Lisboa: Rosa de Porcelana, 2020.

LEITE, A. M. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, 2014.

LEITE, A. M.; PINHEIRO, V. R. Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Hírdina Joshua e Mbate Pedro. **Revista Mulemba**, p. 175-183, jul.-dez. 2017.

LEMONS, V. **Jogos de prazer. Virgílio de Lemos & heterónimos**: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2009.

LIMA, C. **A dolorosa raiz do Mincondó**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

LIMA, C. **O país de Akendenguê**: poesia. Lisboa: Editora Caminho, 2011.

MARGARIDO, A. Esboço de interpretação da poesia de Alda Lara. In: MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Regra do Jogo, 1980. p. 299-307.

MATA, I. ; PADILHA, L. C. (Orgs.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

MATA, I. Endurecer-se sem perder a ternura. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (Comp.). **A poesia e a vida**: homenagem a Alda Espírito Santo. Lisboa: Edições Colibri, 2006. p. 11-19.

MATA, I. **Navegações**, v. 2, n. 1, p. 76-77, jan.-jun. 2009.

MELO, L. C. A. **Poesia em conflito**: marcas identitárias na poesia guineense contemporânea de Odete Semedo, Saliatu da Costa e Tony Tcheka. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MORAZZO, Y. **Poesia completa**: 1954-2004. Escritores dos Países de Língua Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006.

MORAZZO, Y. **Poesia completa**: 1954-2004. Escritores dos Países de Língua Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006. p. 7-25.

NOA, F. **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2017.

PADILHA, L. C. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). **SCRIPTA**, p. 253-266, jul.-dez. 2004.

PADILHA, L. C. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2018. p. 469-488.

PADILHA, L. C. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). Disponível em: <https://canone1.tripod.com/bordejando_a_margem.htm>. Acesso em: 04 nov. 2024.

PADILHA, L. C. Silêncios rompidos. In: PADILHA, L. C. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002. p. 171-186.

PEREIRA, E. A. **De missangas e catanas**: construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análises das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte). 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PINHEIRO, V. R. As representações do corpo feminino na poesia moçambicana: dos grilhões à liberdade. **Criação & Crítica**, p. 23-36, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i27p23-36>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (Org.). **Moçambique**: das palavras escritas. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SALÚSTIO, D. **Mornas eram as noites**. Praia: INL, 2002.

SÁNCHEZ, F. S. (Ed.). **Poetas siglo XXI**: antología mundial. Disponível em: <<https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/11/filomena-embalo-17418.html>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

SANT'ANNA, G. **Amaranto**: poesias 1951-1983. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

SANTOS, E. R. Prefácio. In:

SAÚTE, N. (Org.). **Nunca mais é sábado**: antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

SECCO, C. L. T. **Afeto & poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, C. L. T. Mãos femininas e gestos de poesia. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2018. p. 391-404.

SECCO, C. L. T. Uma poética de mar e silêncio. In: SECCO, C. L. T. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008. p. 68-69.

SEMEDO, O. C. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.; Impressão Especial, 2010.

SILVA, F. M. Alda Lara: poesia, conto e trabalho acadêmico. **Revista da Academia Mineira de Letras**, p. 41-28, 2021.

SOUSA, N. **Sangue n**. São Paulo: Kapulana, 2016.

SULTUANE, S. **Roda das encarnações**. São Paulo: Kapulana, 2017.

TAVARES, P. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TAVARES, P. **Poesia**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

VALENTIM, J. **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

VASCONCELOS, A. B. (Org.). **Todos os sonhos**: antologia da poesia moderna angolana. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

NARRATIVA, MEMÓRIA E ESTADO: A NARRATIVA DAS PROTAGONISTAS EM *O CONTO DA AIA* E OS TESTAMENTOS, DE MARGARET ATWOOD

Tainá Dias de Castro
Natália Fontes de Oliveira

Em um cenário de mudanças políticas e sociais, a literatura também sofre mudanças, entretanto, não tão ligadas à teoria do gênero literário distopia, mas à forma de descrição das personagens, especialmente das personagens femininas, pois estas deixam de ser descritas como ideais e passam a compor realidades marcadas por uma cultura dominante que, muitas vezes, é representada pela figura masculina como centro do poder.

A palavra distopia surge como um contraponto à noção de utopia, ou seja, são obras que exploram o pessimismo nas situações em que são construídas (Barros; Barros e Faria, 2020). Quando se trata de distopias escritas por mulheres, percebemos que a situação de subalternidade da mulher se encontra agravada, o que demarca uma posição da mulher nas sociedades. É o que afirma Ildney Cavalcanti (2007, p. 3):

Conforme já observei em estudos anteriores, as distopias críticas feministas reencenam as experiências de opressão das mulheres como sujeitos subalternos sob o patriarcado, expondo-nos ao perigo da repetida afirmação dos sistemas dominantes, de caráter androcêntrico, heterossexual, etnocêntrico, classista e capitalista.

Logo, nesse gênero literário, percebemos que as condições das mulheres são mais agravadas, pois elas se encontram em uma rede de relações sociais e culturais em que a subalternidade da mulher à figura do homem é naturalizada. Assim, percebemos que os traços de autoritarismo presentes nas distopias se estendem às mulheres de uma forma muito mais marcada, visto

que delimitam não apenas uma construção hierárquica social, mas também movimentam um arcabouço histórico, cultural e social.

Dentro desse cenário de obras que descrevem sociedades exploradas e que constituem realidades que se aproximam com alguns aspectos do mundo em que vivemos hoje, surgem clássicos como *1984*, de George Orwell; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Também escritoras produziam obras importantes como *The Female Man*, de Joanna Russ, e *Kindred*, de Octavia E. Butler. Nesse contexto, destacamos a distopia escrita pela canadense Margaret Atwood e intitulada *O Conto da Aia*. Na obra, somos apresentados a um futuro distópico no qual as mulheres são separadas por castas e direcionadas a trabalhos específicos e à submissão a figuras masculinas e a Deus. As aias, mulheres que só podem se vestir de vermelho e com uma boina que cobre seus rostos, são destinadas a famílias ricas e têm a função reprodutiva. No livro, acompanhamos a vida de uma aia, Offred, designada a determinada família e, a partir desse evento, começa a narrar a vida na nova sociedade.

Com o surgimento da adaptação televisiva, a obra ganhou maior destaque e os vários questionamentos levantados com os relatos de Offred sobre o regime governamental imposto vêm à tona 34 anos depois do lançamento da primeira edição de *O Conto da Aia*. Atwood, em 2019, apresenta-nos *Os Testamentos*, que mostram novas visões sobre a sociedade de Gilead. Narrado sobre a ótica de duas novas narradoras-protagonistas que viveram sob o regime autoritário, e por Tia Lydia, personagem que ajudou a fundar Gilead, somos convidados a assistir à queda do Estado e como ela realmente ocorreu.

Nessas obras, percebemos a forte presença da memória, uma vez que as personagens narram suas histórias com base em eventos que vivenciaram. As narradoras que serão analisadas neste trabalho, Offred e Tia Lydia, das obras *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, dispõem de locais e monumentos erguidos e ressignificados, cujo intuito é contar os impactos da implementação do totalitarismo e da sua ideologia do terror, bem

como o declínio dos ideais utópicos de Gilead que resultaram na sua derrocada. Isso posto, a pesquisa visa analisar como as protagonistas de *O Conto da Aia* e de *Os Testamentos* usam a memória e a narrativa para lutarem contra o Estado de Gilead. O arcabouço teórico aqui utilizado se baseia na teoria do trauma de Selligman-Silva (2003-2006) e na associação dessa teoria com o universo distópico demonstrado por Moylan e Baccolini (2003). Além disso, são analisados aspectos ligados à narrativa e à simbologia da noite e dos olhares masculinos sobre as mulheres, como expostos por Coli (2021), Chevalier & Gheerbrant (1982) e Candido (1989). Passando aos aspectos que englobam os tipos de narradores e os diferentes focos narrativos, partiremos dos pressupostos de Benjamin (2016) e Friedman (2002). Por fim, serão trabalhadas questões de memória descritas por Assmann (2011) e Rossi (2010).

Narrativas e narração: a voz das mulheres em Gilead

Ao se relacionar o advento do Estado de Gilead com a pluralidade narrativa que se apresenta nas obras *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, Atwood utiliza como estratégia a aproximação de um tipo de literatura que entra em ascensão a partir da década de 1990, a literatura de testemunho, as narradoras passam a utilizar seus traumas e violências como suporte narrativo para destacar as violências e as privações promovidas pelo Estado. Essa forma de escrita é assim chamada, pois, como esclarece Valéria de Marco (2004), estabelece uma relação entre a literatura e a violência, visto que os principais demarcadores dessa literatura são os eventos testemunhados e narrados por sobreviventes da Shoah¹ e das ditaduras militares da América Latina.

¹ Holocausto

Para compreendermos a ligação entre a literatura de testemunho² e o seu leitor, o primeiro passo é avaliar o impacto que o jogo discursivo causa, ou seja, é necessário que o receptor da obra estabeleça um reconhecimento, bem como uma aceitação da história narrada. Dessa forma, Márcio-Selligman Silva (2003, p. 377) esclarece quais são os dois pontos centrais ao mencionarmos a literatura de testemunho:

A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.

Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação.

Partindo do segundo pressuposto apresentado pelo autor, temos o trauma como uma fonte de persistência, ou seja, de memória dos narradores que vivenciariam governos totalitários. As distopias, em geral, possuem narradores que utilizam eventos traumáticos como ponto de partida para sua narrativa, de forma a propor a imersão do leitor em aspectos históricos e íntimos dos protagonistas, como é o caso das narradoras das obras *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*.

Isso posto, vislumbramos *O Conto da Aia*, que é um romance distópico narrado pela aia Offred, designada a uma família do alto escalão do Estado de Gilead. Através da reconstrução de fragmentos memorialísticos, a protagonista narra os eventos que se desenvolveram ao longo do período em que se manteve na casa em questão. Tal como observado por Selligman-Silva (2006), o trauma de viver nessa nova sociedade, leva a aia a narrar suas

² Neste trabalho o termo literatura de testemunho foi utilizado de modo a destacar as narrativas pautadas em traumas.

ansiedades e medos em relação a eventos banais do cotidiano, como observado no seguinte trecho:

Havia sexo antigo naquele espaço, e solidão, e expectativa, de alguma coisa sem forma nem nome. Lembro-me daquele anseio, por alguma coisa que estava sempre a ponto de acontecer e que nunca era a mesma como não eram as mãos que nos tocavam ali e, naquela época, por trás, bem lá embaixo nas costas, ou lá atrás no estacionamento nos fundos, ou na sala da televisão com o som bem baixinho e as imagens tremeluzindo sobre corpos que se levantam. (Atwood, 2017, p. 11)

Na passagem do primeiro capítulo da obra de Atwood, somos apresentados ao devaneio da narradora do livro, que descreve as sensações e anseios de não saber o que acontecerá dentro de um dia ou de apenas uma hora, visto que as aias estão na sociedade para serem reprodutoras para famílias ricas que não podem ter filhos, por isso a descrição tão sentimental sobre o ato de fazer sexo no passado e como ele é visto no atual momento.

Os Testamentos é o segundo livro sobre o Estado totalitário de Gilead escrito por Atwood. Acompanhamos na obra a perspectiva do lugar da mulher pela ótica de três narradoras: Tia Lydia, Agnes (Testemunha A) e Nicole (Testemunha B). A primeira nos é apresentada na obra predecessora como sendo uma das figuras fundadoras de Gilead, a segunda é a filha de um Comandante que auxilia na queda de Gilead ao se tornar cúmplice de Tia Lydia, por fim, a terceira é um símbolo duplo: resistência para o *Mayday* e traição em Gilead, tendo em vista que ela foi levada ao Canadá quando era bebê e se torna uma marca na história de ambos os países. Os eventos deste livro giram em torno da queda do governo instaurado em *O Conto da Aia*, mostrando-nos como as mulheres são sujeitos chave em todos os eventos do país.

Nesse momento sei que ainda tenho algum poder de escolha nesta questão [escrever sobre a queda de Gilead]. Não se morro ou não, mas sim quando e como. Não há certa liberdade nisso? (...) Estou inchada de tanto poder, é verdade, mas ele também me torna nebulosa – amorfa, mutável. Estou em toda parte e em lugar nenhum: até na cabeça dos Comandantes projeto uma sombra perturbadora. (Atwood, 2019, p. 40)

A passagem acima é narrada por Tia Lydia, uma das fundadoras do regime totalitário que assolou os EUA. Diferentemente da narração de Offred, percebemos que essa narradora nos mostra outro ponto de vista: as mulheres, mais especificamente as Tias, em posição de poder análoga ou mesmo superior a dos Comandantes, os quais são parte do grande escalão governamental.

As mulheres descritas nas obras são mulheres estigmatizadas e são reconhecidas por suas roupas, com uma vestimenta de tom escuro e sombrio que cobre todo o corpo, além de utilizarem uma touca branca que cobre seus rostos, pois elas não podem olhar nos olhos das pessoas, principalmente de homens. A respeito do desvio de olhares por parte das aias, Jorge Coli (2021) expõe uma análise acerca da forma de descrever a contemplação do sexo feminino em obras clássicas, englobando desde pinturas ao cinema, promovendo o esclarecimento sobre o olhar limitado do sexo masculino em relação às mulheres, como pode ser elucidado no trecho a seguir:

Há um ponto aqui: a diferença de olhares. Ao empregar as noções “contemplar”, “êxtase contemplativo”, pressuponho uma atenção involuntariamente muito focada, silenciosa. É o que pode ser chamado de fascínio e de adoração, repousando sobre fé sincera e, em vários aspectos, respeitosa. O outro olhar, que se pode chamar de “cumplicidade canalha”, usa o riso, a piada, como sinal de convivência. (Coli, 2021, p. 134)

As duas formas de olhar dentro da sociedade gileadiana se confundem quando retomamos a influência religiosa e a forma como as mulheres eram subjugadas nesse Estado. Ao mesmo tempo que as aias são consideradas sagradas e escolhidas por Deus para serem os receptáculos dos filhos e filhas dos Comandantes, as demais camadas da sociedade, especialmente as esposas e as marthas, olhavam-nas com escárnio e fingiam aceitação apenas por serem as leis da nova nação, o que demonstra como a visão masculina em relação aos sujeitos

femininos se dissemina por todas as camadas sociais e culturais de um país, reforçando o patriarcalismo estrutural.

Há também a descrição de como as tias possuem influência na vida das jovens filhas das famílias ricas que estão se preparando para casar. Embora estejam em posição inferior à dos homens, as tias são o pilar para que a ordem conservadora do Estado continue. A intervenção praticada por essas mulheres se faz presente especialmente quando as filhas dos Comandantes são destinadas a um marido. No excerto a seguir, Tia Lydia expõe seu poder de manipular situações ao impedir o casamento de Agnes com o Comandante Judd:

Paula tinha saído, o que me pareceu uma sorte; embora depois que vim a conhecer melhor Tia Lydia tenha percebido que sorte nada tinha a ver com aquilo. Tia Lydia estava sentada no sofá da sala. Ela estava menor do que me parecera no funeral da Ofkyle, mas talvez fosse porque eu tivesse crescido. Ela sorriu para mim, um sorriso enrugado com dentes amarelos.

— Agnes, querida – disse ela. – Pensei que você se agradaria de ter notícias de sua amiga Becka. – Eu estava tão impressionada com sua presença que foi difícil abrir a boca para falar.

— Ela faleceu? – sussurrei, o coração apertado.

— De modo algum. Está segura e feliz.

— Onde ela está? – consegui balbuciar.

— Ela está no Ardua Hall, conosco. Ela quer se tornar Tia e está matriculada como Postulante.

— Ah – falei. Uma luz se anunciava, uma porta se abria.

— Nem toda menina se presta ao casamento – prosseguiu ela. – Para algumas, é simplesmente desperdício de potencial. Há outras formas de a menina ou a mulher contribuir para o plano de Deus. Um passarinho me contou que você talvez concordasse. – Quem havia lhe contado? Zilla? Ela pressentira como eu estava violentamente infeliz.

— Sim – falei. Talvez minhas antigas preces à Tia Lydia tivessem adiantado, afinal, embora de forma diferente do que eu esperava.

— Becka foi chamada para uma missão maior. Se você também tiver essa vocação — disse ela —, ainda está em tempo de nos avisar.

— Mas como eu... eu não sei como...

— Não cairia bem se eu propusesse diretamente esse caminho a você – disse ela. – Seria contrariar o direito paterno capital de decidir sobre o casamento da filha. O chamado divino pode sobrepujar o direito paterno, mas você é que deve nos abordar primeiro. Suspeito que a Tia Estée seria

toda ouvidos. Caso sua vocação se mostre forte o bastante, você descobrirá um meio de chegar a ela.

— E quanto ao Comandante Judd? – perguntei atemorizada. Ele era muito poderoso: se eu me esquivasse do casamento, com certeza ele caria furioso, pensei.

— Ah, o Comandante Judd conta sempre com muitas opções – disse ela com uma expressão que não fui capaz de ler. (Atwood, 2019, p. 248-249)

Tendo em vista a forma que tia Lydia manipula a situação do casamento da filha de um Comandante do alto escalão de Gilead, Atwood busca representar a mulher como mais do que um objeto de desejo masculino. Uma das maneiras de evidenciar essa imagem feminina é através da exposição de sentimentos e pensamentos próprios dessas mulheres que se encontram presas dentro de uma sociedade em que não possuem voz e são usadas, forçadamente, para satisfazer desejos masculinos, seja de maneira reprodutiva ou de forma a satisfazer as vontades pessoais de casamento, por exemplo, dos Comandantes.

Os registros narrativos realizados pelas personagens se ligam não apenas aos fatos ocorridos no passado, mas estão direcionados a eventos que terão consequências no futuro, pois, de acordo com David Hume (*apud* Rossi, 2010), a memória liga-se não apenas ao passado, mas também à identidade, a qual é conectada com a persistência do futuro. Nessa mesma toada, Paolo Rossi (2010) frisa a necessidade de um futuro que seja possível recordar e documentar, uma vez que existe o entrelaçamento entre a memória e o esquecimento, levando em consideração que os eventos memorialísticos podem ser esquecidos, levando-nos a não saber mais quem somos. Tendo esses argumentos em mente, podemos justificar o fato de Tia Lydia escrever, tal qual em um diário, o desenrolar da queda de Gilead. Além disso, por não ter mais acesso à aparatos de educação, como a escrita e a leitura, Offred menciona o tempo todo que sua história é uma reconstrução, visto que a narradora está recuperando algo que antes ela possuía, mas que agora foi esquecido.

A memória como foco narrativo

A memória é um artifício utilizado para reiterar informações de verdades codificadas em manuais universitários, como nos afirma Paolo Rossi (2010), assim, a memória pode ser interpretada como uma enciclopédia, pois armazena, conserva e transmite o saber (individualmente ou as três ações simultaneamente). Nas obras aqui estudadas, as narrativas deixadas por Offred, Tia Lydia, Agnes e Nicole são consideradas o principal material de estudo sobre o período gileadiano, ou seja, elas podem ser lidas, cada uma, como um tomo (memória individual) que foi alinhado de forma a se transformar em uma coletânea de armazenamento, conservação e transmissão de conhecimentos (memória coletiva).

A protagonista de *O Conto da Aia* se apresenta como uma intérprete de fatos vivenciados, o que faz com que a narrativa dessas experiências em primeira pessoa aproxime o leitor da narradora permitindo interpretá-la como um meio de documentar o cenário em que está inserida, podendo ser chamada de enciclopédia. Conectando-se ao conceito de memória enciclopédica, ou seja, aquela que detém os conhecimentos da narrativa, Norman Friedman (2002) apresenta um tipo de narração que pode ser denominado como narrador-protagonista:

O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.

E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa, curta ou ambas. (Friedman, 2002, p. 178)

De maneira semelhante ao que é mencionado por Friedman (2002), Offred, ao iniciar sua narração, demonstra que suas falas e descrições relatadas contém não apenas um vislumbre do que está sendo experienciado por ela, mas também narrativas carregadas de sentimentos e memórias da época pré-Gilead. Dessa forma, sua narrativa é dividida em duas partes: uma em que são descritos

apenas seus pensamentos e outra em que apresenta o seu dia a dia na casa do Comandante e da sua Esposa.

Isso não é uma história que estou contando.

É também uma história que estou contando, em minha cabeça, à medida que avanço.

Conto em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma outra pessoa. (Atwood, 2017, p. 52)

O excerto acima é de um dos capítulos denominados por Atwood como *Noite*. Neles, os pensamentos de Offred são expostos de maneira a nos aproximar da narradora para termos acesso às suas experiências em Gilead de maneira mais íntima. Nessa toada, podemos observar que esses capítulos mais intimistas e que adentram o psicológico da personagem possuem um motivo. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982), a palavra “noite” possui vários significados em diferentes culturas, uma delas é a que se segue: A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 640)

Para Offred, a noite é um momento em que se misturam suas esperanças e aflições, visto que é neste período que a narradora pode vislumbrar um momento utópico (a luz), pois é quando ela relembra sua vida antes da implementação de Gilead e quando se lembra de seu relacionamento com Luke, seu companheiro e pai de sua filha. De maneira oposta, o dia traz consigo o medo, quando a personagem acorda em meio as trevas, ou seja, quando ela retorna à sua nova realidade, a qual pode ser interpretada como a parte distópica do romance. Além desse misturar de emoções e expectativas, a noite ainda pode ser vislumbrada como um fato interior. Isso posto, Antonio Candido, na obra *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), desenvolve uma forma de

entrelaçar os aspectos interiores e exteriores dentro da obra *Macário* de Álvares de Azevedo, não só com o intuito de criar uma conexão da noite como parte de um momento de reflexão própria e de questionamentos, mas também de vislumbres da luz; enquanto o dia, diferentemente da noite, seria o momento de percepção da realidade e sua indagação, sendo, portanto, associado à ideia de trevas. Tal fato pode ser observado na imagem abaixo.

Fig. 1 - Jogo alternativo de cenas interiores e exteriores que fecha a ação num anel.

1. ^a cena (interior) quarto da estalagem	2. ^a cena (exterior) caminho da cidade	3. ^a cena (interior) sala na casa de Satan
4. ^a cena (exterior) cena (interior) cemitério	5. ^a cena (interior) quarto da estalagem	

Fonte: Candido (1989, p. 11)

No esquema acima, Antonio Candido pretende relacionar os aspectos psicológicos e a experiência pessoal do personagem do romance de Azevedo, com a sua relação com o mundo exterior, bem como sua interpretação dos fatos. Esse jogo de cenas, sentimentos e vivências, permite ao narrador uma aproximação com o leitor, visto que além da narrativa carregada de sentimentalismo, o leitor percebe como a noite e o dia se entrelaçam com o foco narrativo. Tal proposição feita por Candido pode ser aplicada às obras de Atwood quando relembremos que Offred faz sua narrativa pessoal durante a noite, enquanto vivencia os terrores e as imposições de Gilead de dia. Assim, uma releitura possível do esquema proposto por Antonio Candido e aplicado aos romances aqui estudados seria:

Fig. 2 - Adaptação do jogo alternativo de cenas interiores e exteriores que fecha a ação num anel à obra *O Conto da Aia*.

1ª cena (interior)	2ª cena (exterior)	3ª cena (interior)
Noite como tempo livre	Banho de Offred	Offred reconhece o quarto como seu
4ª cena (exterior)	5ª cena (interior)	
Offred conta sobre a permissão para usar os vestidos de verão	Offred relata sobre a estranheza que sua nudez causa a si mesma	

Fonte: Elaboração das autoras.

No modelo criado e mencionado acima temos cinco momentos em que o interior e o exterior, ou seja, o íntimo e o vivido por Offred, entrelaçam-se. Na primeira cena, temos a narradora se apegando à noite como fonte de um momento próprio, no qual ela pode expor seus sentimentos e tentar se lembrar de quem realmente é. Ao passarmos à cena seguinte, outro aspecto nos é apresentado por Offred ao narrar como a questão do seu dia de tomar banho é tratado como um afazer doméstico pelas marthas Rita e Cora, o que transforma a aia em um mero objeto e tarefa doméstica. Passando adiante, Offred assume o quarto da casa do Comandante como seu, expondo que mesmo não sendo pertencente a lugar algum, ela se apega ao pouco que lhe é ofertado e o chama de seu. Na cena quatro, uma regra de Gilead é narrada, ou seja, é mencionado que as aias teriam permissão para usarem seus vestidos de verão, mesmo que estes não sejam nem um pouco frescos ou confortáveis, ainda assim, era um direito que elas possuíam. Na última cena, Offred, enfim, narra seu banho e o fato de seu próprio corpo lhe ser algo estranho.

Retomando a narrativa exposta pela figura 6, podemos aludir à ideia de Walter Benjamin (2016) ao distinguir o romance dos cânones tradicionais de narrativas orais, como a poesia, visto que os narradores desse gênero literário retiram de suas próprias experiências ou de experiências vividas por outras pessoas a fonte principal de sua narrativa e incorporam a isso a experiência vivida por seus ouvintes ou leitores. Nas palavras de Benjamin (2016, p. 201): “o romance anuncia a profunda perplexidade de

quem a vive”. Dessa maneira, a narrativa presente nos relatos sentimentais de Offred demonstra a profundidade por trás das breves páginas relatas, pois essa narrativa se torna um recontar de sua história vivida, porém com sua marca própria, ou seja, suas experiências e sentimentos.

Ainda sobre a teoria de Benjamin (2016), o autor nos aponta dois tipos de narradores: o viajante e o sedentário, sendo ambos narradores de experiências. Trazendo essa visão para as protagonistas das obras de Atwood, a maneira de narrar apresentada por todas se assemelha com o segundo tipo de narrador proposto por Benjamin, uma vez que contam suas vivências sem sair de seus locais, isto é, elas não apresentam relatos de viagens ou baseadas em nomadismo.

Em *Os Testamentos*, diferentemente de seu predecessor, há uma pluralidade de vozes narrativas, pois as três narradoras demonstram seu ponto de vista sobre a queda de Gilead. Mediante as narrativas de Tia Lydia, Agnes e Nicole, somos expostos a três pontos de vista distintos sobre a formação e a vida dentro do Estado autocrático imposto, pois a primeira narradora ajudou a fundar o novo governo, a segunda nasceu e foi criada em Gilead e a terceira vive no Canadá, onde recentemente se juntou ao movimento libertário de mulheres.

Resgatando a fala de Friedman (2002, p. 167), ao mencionar que “o ponto de vista vem se tornando uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção”, é notável em ambas as obras como o centro narrativo se desloca quando analisamos as personagens isoladamente. Embora as três narradoras do segundo romance de Atwood sejam narradoras-protagonistas, elas narram uma maneira própria sobre a queda de Gilead.

A primeira fala narrada por Tia Lydia faz menções ao tempo de antes e como ele espelha sua nova realidade. A segunda narrativa é a de Agnes, a qual traz um traço de saudosismo e memória afetiva, visto que ela cresceu em Gilead. A última descrição é feita por Nicole, a qual foi criada fora de Gilead e que via este país como autoritário e violento. Nos excertos abaixo,

podemos identificar esses traços nas falas das protagonistas, sendo o primeiro um pouco mais frio, por conta do jogo de poder expresso por Tia Lydia; o segundo é mais carregado de sentimentalismo, pois remete à infância de Agnes; e o último trecho é mais distante, visto que Nicole foi criada longe de Gilead.

Tia Lydia, ao narrar sua ascensão ao poder, compara os novos moldes estatais com um recreio escolar ou mesmo um galinheiro, demonstrando como os jogos de poder embora sejam similares, podem ser adaptados a diversas situações.

Se você já esteve num recreio escolar daqueles mais barra-pesada, ou num galinheiro, ou na verdade em qualquer situação em que há poucas recompensas, mas muita competição por elas, você compreenderá o mecanismo em questão. Apesar de nossa fingida colegialidade, a hostilidade subjacente já estava se criando. Se aqui é um galinheiro, pensei, quero ser a galinha alfa. Para isso, preciso estabelecer minha hierarquia dentro da lei do galinheiro. (Atwood, 2019, p. 17)

Agnes (Testemunha A), por ter sido nascida e criada em Gilead, possui um vínculo afetivo com o país, pois suas memórias afetivas estão todas nesse local e período. Após a vivência com as Tias e as leituras proporcionadas por Lydia, Agnes adquire uma visão crítica do regime patriarcal e autoritário. Sua libertação é muito significativa e ela auxilia na derrocada do regime do país, mas, mesmo assim, há certa nostalgia por lugares onde passa, uma vez que mesmo sob condições autoritárias e submissas é onde ela viveu com sua mãe e amigas de escola.

Espero que você também se lembre de que todos temos certa nostalgia por qualquer forma de bondade que nos tenha acalentado na infância, seja lá quão bizarras as condições dessa infância pareçam para quem está de fora. Concordo com você que Gilead deve sumir de vista – há muita coisa errada, muita coisa falsa. E muita coisa francamente contrária ao plano de Deus –, mas você precisa dar espaço para lamentar a parte boa que vai. (Atwood, 2019, p. 54)

Nicole (Testemunha B) foi retirada de Gilead quando ainda era um bebê e foi criada tendo conhecimento de todas as

atrocidades ocorridas em Gilead. Dessa forma, diferentemente de Agnes e Tia Lydia, a protagonista não possui nenhuma intenção em ter poder no país ou mesmo possui alguma memória afetiva, seu intuito é apenas que Gilead deixe de existir e que a justiça seja feita, especialmente em relação aos sujeitos femininos desse local:

Tínhamos tido três módulos sobre Gilead na escola: era um lugar péssimo, terrível, onde as mulheres não podiam trabalhar fora nem dirigir, e onde as Aias eram forçadas a engravidar como se fossem vacas, sendo que as vacas ainda tinham mais vantagens. Que tipo de pessoa poderia ficar ao lado de Gilead se não se considerar um monstro? Especialmente sendo mulher. – Por que você não diz para elas que são do mal? (Atwood, 2019, p. 195)

Nas três falas acima, os ângulos de narração sobre o que foi Gilead nos dão uma ideia da pluralidade de experiências vividas pelas narradoras. Em geral, os narradores descrevem as circunstâncias que os levaram a contar a história que se seguirá, a menos que seja uma experiência autobiográfica. Além disso, de acordo com Benjamin (2016), apresentam aspectos empíricos e emocionais, característicos da narrativa de romances. No caso das narradoras de *Os Testamentos*, os relatos são uma espécie de justificativa de suas ações contra o governo.

Ao compararmos a pluralidade de vozes narrativas presentes nas obras de Margaret Atwood, percebemos que as narrativas se encontram em distintos pontos de vista da ficção, o que “se relaciona como parte de um todo” (Friedman, 2002, p. 168). Em *O Conto da Aia*, temos a narração de Offred através do uso de suas memórias individuais, perpassando a memória coletiva que está sendo implementada em Gilead; em contrapartida, em *Os Testamentos*, as narradoras usam as memórias coletivas, através das tradições já concretizadas no Estado, para moldarem suas subjetividades individuais. Tais fatores podem ser vislumbrados nos seguintes trechos descritos por Offred e Tia Lydia, respectivamente:

Como eu costumava desprezar esse tipo de conversa. Agora anseio por elas. Pelo menos eram conversas. Uma troca, por menor que fosse.

Ou falaríamos da vida dos outros. As Marthas sabem de coisas, conversam entre si, transmitindo as notícias não oficiais de casa em casa. (Atwood, 2017, p. 19)

Escrevo essas palavras no meu gabinete particular dentro da biblioteca do Ardua Hall – uma das poucas bibliotecas restantes após as animadas fogueiras de livros que têm ocorrido em nossa terra. As digitais pútridas e ensanguentadas do passado precisam ser expurgadas para deixar uma tábula rasa para a geração moralmente pura que com certeza vai nos suceder. Em teoria, pelo menos, é isso. (Atwood, 2019, p. 12)

As descrições e lembranças feitas por Offred, no primeiro excerto, demarcam a mudança de comportamento do tempo pré-Gilead e das novas maneiras impostas com a implementação do Estado totalitário. Na segunda fala, Tia Lydia já marca como os novos costumes aparecem de forma incisiva, mostrando o desejo do novo governo de não permitir o acesso a informações do tempo de antes.

No primeiro livro, as novas regras ainda são recentes, o que significa que há pessoas que se lembram das leis de antes. No segundo romance, contudo, o governo já se estabeleceu e o tempo já avançou o suficiente, para que as crianças nascidas em Gilead estejam com idade suficiente para seguir as novas regras, sem questioná-las. Embora haja essa diferença entre ambas as obras, elas contam com um aspecto em comum: as narrativas se iniciam com o totalitarismo em vigor. Este aspecto narrativo é algo comum em distopias críticas, como aponta Moylan & Baccolini (2003):

O texto distópico geralmente começa diretamente no terrível mundo novo; e ainda, mesmo sem deslocar o movimento para outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em vigor, uma vez que o foco é frequentemente em um personagem que questiona a sociedade distópica.³ (Moylan & Baccolini, 2003, p. 5, tradução nossa)

³ No original, lê-se: “the dystopian text usually begins directly in the terrible new world; and yet, even without dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society” (Baccolini & Moylan, 2003, p. 5).

Assim como exposto pelos autores, as narrativas já se iniciam com Gilead enquanto governo. As lembranças que são narradas, bem como os eventos que ocorrem concomitantemente, auxiliam-nos a compreender a forma como essas narradoras-protagonistas constroem suas memórias, apegando-se aos eventos e aos detalhes do dia a dia. Walter Benjamin (2016, p. 210) menciona que “o narrador se mantém fiel aos aspectos ao seu redor, focando não apenas na história por trás, mas criando um clima com a descrição de espaços e lugares para que o ouvinte possa utilizar sua imaginação para recriar estes cenários”. Essa maneira de narrar demarca o interesse de conservar aquilo que foi narrado, bem como preservar a memória que ali se encontra:

Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mas o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia peno nesse nome como enterrado. Esse nome tem aura ao seu redor, como um amuleto, um encantamento qualquer que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante. Deito-me em minha cama de solteiro, de noite, com os olhos fechados e o nome flutua ali, por trás de seus olhos, não totalmente ao alcance, resplandecendo na escuridão. (Atwood, 2017, p. 103)

Havia um terceiro tipo de gente que vinha à Clothes and Hound em comprar nada. Eram as moças de vestido comprido e prateado e chapéu branco que se identificavam como as Pérolas, e diziam ser missionárias a serviço de Deus por Gilead. (Atwood, 2019, p. 52)

No primeiro trecho, temos a narrativa da aia Offred explicando o motivo de seu verdadeiro nome não ser utilizado. Uma das novas leis impostas no governo vigente é a de que as aias devem utilizar o prefixo *of* (de) seguido do nome do Comandante responsável por ela, o que demarca a posição de posse do homem em relação à mulher. Todavia, a personagem explica que, ainda assim, guarda seu nome como uma forma de lembrete de sua identidade, algo pessoal a que o governo não

pode ter acesso, mantendo esse aspecto como pertencente apenas à sua memória, promovendo, assim, a permanência da sua identidade.

No segundo excerto, Nicole (Testemunha B) descreve o cenário em que conhece e tem acesso pela primeira a uma parte de Gilead, as Pérolas. Esse acesso é o que a levará a questionar o motivo do estado autocrático ter sido instaurado e o porquê de outros países não auxiliarem em sua derrocada. A descrição do local, bem como a forma como é apresentada, aproxima o leitor do íntimo desta personagem, tal como acontece com Offred em *O Conto da Aia*.

A relação entre a memória construída pelas personagens e a memória coletiva se dá, muitas vezes, em virtude do que Ildney Cavalcanti (2007) menciona ao relacionar a realidade distópica com a realidade em que vivemos:

Em outras palavras, as distopias são abertamente catacréticas porque retratam realidades ficcionais que são, em diferentes graus, descontínuas com o real contemporâneo (embora tais realidades sejam desenhadas em relação ao, e como uma crítica do, mundo como o conhecemos).⁴ (Cavalcanti, 2003, p. 50, tradução nossa)

Essa relação com o mundo real permite a conexão entre a realidade ficcional e a realidade em que vivemos e proporciona uma proximidade entre a história e a memória, o que desenvolve um conceito denominado memória funcional, ou seja, a memória habitada, a qual será caracterizada por Aleida Assmann (2011, p. 147) como “a produção de uma configuração de sentido como essa [memória funcional] equivale à autointerpretação e à autodenominação do indivíduo”. Dessa forma, a relação entre a história que ocorre dentro da realidade do livro e a realidade

⁴ No original, lê-se: “in other words, dystopias are overtly catachrestic because they depict fictional realities that are, to different degrees, discontinuous with the contemporary real (although such realities are drawn in relation to, and as a critique of, the world as we know it)” (Cavalcanti, 2003, p. 50).

ficcional que é narrada pelas personagens transpassa aspectos que podem ser encontrados em diversos cenários, ficcionais ou não.

Isso posto, nas obras de Atwood esta memória habitada se apresenta de modo a evidenciar ao leitor elementos que conduzem as personagens de volta à sua realidade. Nos excertos abaixo é visível que Offred faz testes diários para se lembrar de quem é, em contrapartida Tia Lydia utiliza a pouca autonomia que o Estado lhe proporciona para ter seu poder reconhecido:

Nenhuma esperança. Sei onde estou, e quem sou, e que dia é hoje. Esses são os testes, e estou sã. A sanidade é um bem valioso; eu a guardo para escondida como as pessoas antigamente escondiam dinheiro. Economizo sanidade, de maneira a vir ater o suficiente, quando chegar a hora. (Atwood, 2017, p. 133)

É tolice brincar com quem tem poder absoluto sobre você. Eles não gostam; pensam que você não compreende toda a extensão de seus poderes. Agora que eu tenho meu próprio poder, não dou trela à petulância nos meus subordinados. Mas naquela época, eu era mais des preocupada. Agora, sou mais sábia. (Atwood, 2019, p. 163)

Na primeira narração, Offred configura sua memória de maneira a compreender que estar sã em um governo que submete as mulheres às situações de estupro, subjugação e retaliação é algo que deve ser mantido como um tesouro, tal qual o dinheiro o era. A referência à forma como o dinheiro era guardado no tempo de antes se relaciona não apenas com a realidade do livro, mas também é algo que era feito na realidade fora do livro, ligando a memória e a história para além da ficção. A menção ao dinheiro não é um fato isolado, pois este não possui mais o mesmo valor para as aias, que antes tinha, sendo observada agora uma inversão de valores, isto é a valorização da sanidade passa a ser igualada ao dinheiro que, em tempos passados, poderia garantir às mulheres uma alteração em sua classe, o que não pode acontecer na realidade narrada.

As posições hierárquicas representadas na fala de Tia Lydia, no segundo excerto, são a prova de que as pessoas marginalizadas

se agarravam a qualquer autonomia, por menor que fosse, que lhes era ofertada, uma vez que garantia uma posição um pouco melhor do que a maioria de sua classe/raça/gênero. A protagonista vê na liberdade individual, no contexto da narrativa, um valor maior do que a do grupo, uma vez que é mais difícil de ser alcançada. Logo, quando a personagem tem um poder garantido, ela passa a se portar como os seus opressores, subordinando outras mulheres seguindo o padrão do Estado fictício. Esse fenômeno não é particular à Tia Lydia, o que podemos observar com qualquer regime autoritário é que algumas pessoas são selecionadas para garantir a subordinação de seus pares, com garantia de privilégios e um pouco de poder para trabalharem a favor do *status quo*.

Conclusão

Analisar a posição e o papel da mulher na sociedade é algo que diversas autoras têm feito ao longo dos anos, especialmente pela reivindicação existente dos direitos e dos espaços das mulheres pelo movimento feminista. Da mesma forma, na literatura muitas mulheres têm escrito sobre mulheres reais que não são apenas um vislumbre masculino.

Margaret Atwood, ao escrever *O Conto da Aia* (1985) e *Os Testamentos* (2019), demonstra como as mulheres podem ser ainda mais subjugadas quando se instaura uma ordem social na qual elas não possuem nem mesmo voz para manifestar seus desejos mais simples. As mulheres descritas nestes livros nos fazem pensar sobre como rupturas e diferenciações existentes dentro do gênero feminino podem determinar o local de fala, presença e identidade de algumas mulheres em relação a outras.

Os estudos sobre memória e narrativa se aplicam às personagens centrais de Atwood de forma a expor como a falta de identidade, bem como *status* social, sugere que algumas mulheres não passam de propriedade da sociedade na qual estão inseridas. Por outro lado, o acesso a esse ponto de vista ficcional, permite-

nos compreender como as narradoras-protagonistas se utilizam de cenários e da própria história de maneira a apresentar veracidade nas suas narrativas, demarcando o lugar de subalternidade no ambiente em que vivem.

Além disso, a perspectiva das narradoras nos conta sobre suas experiências enquanto mulheres que vivem em um regime totalitário. As narrativas contendo traços de sentimentos e mesmo o pensamento das personagens aproxima o leitor das mesmas para que possamos vislumbrar suas vivências por meio da lente que elas nos mostram suas histórias.

Personagens como a aia, a Tia e as garotas nascidas em Gilead surgem para nos mostrar como por mais que a personagem lute por um reconhecimento e por um local de fala no discurso vigente, ainda se encontra moldada por uma sociedade patriarcal, expondo como uma sociedade pode moldar suas ações e determinar sua posição. Dessa forma, as lutas em prol dos direitos das mulheres, bem como o próprio movimento feminista, fazem-se necessários para garantir as escolhas cabíveis às mulheres, visto que as protagonistas de *O Conto da Aia* e de *Os Testamentos* usam a memória e a narrativa para lutarem contra o Estado de Gilead. A importância desse capítulo foi a contribuição para a disseminação de estudos críticos sobre distopias contemporâneas de língua inglesa, as quais abordam temáticas importantes para o sujeito da contemporaneidade e para a reflexão sobre Estados autocráticos e seu funcionamento.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2011.

ATWOOD, M. E. **O Conto da Aia**. Trad. de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ATWOOD, M. E. **Os Testamentos**. Trad. de Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BARROS, M. A. L. A.; BARROS, M. P. A.; FARIA, A. G. A representação da mulher em *O Conto da Aia* e em *Os Testamentos*: distopias do presente. *Ipotesi*, Juiz de Fora, p. 165-176, jul.-dez. 2020.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAVALCANTI, I. The writing of utopia and feminist critical dystopia: Suzy McKee Charnas's *Holdfast Series*. In: MOYLAN, T.; BACCOLINI, R. **Dark horizons**: science fiction and the utopian imagination. Taylor & Francis Books, Nova York, 2003.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 27 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

COLI, J. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, p. 131-146, 2021. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15443>>. Acesso em: 28 jan. 2024.

DE MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência do Estado. **Lua Nova**, p. 45-68, 2004.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista da ficção. **Revista USP**, São Paulo, p. 166-182, mar.-maio, 2002.

MOYLAN, T.; BACCOLINI, R. **Dark horizons**: science fiction and the utopian imagination. Taylor & Francis Books, Nova York, 2003.

ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SELLIGMAN-SILVA, M. **História, memória, literatura:** o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELLIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, p. 65-82, 2008.

**EMERGING SELVES: SUBJECTIVE POSITIONINGS
IN "HOME" FROM *THE ATLANTIC SOUND* (2001),
BY CARYL PHILLIPS**

Thiago Marcel Moyano
Gracia Regina Gonçalves

What's Montague?
It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part,
Belonging to a man.
O! Be some other name.
(W. Shakespeare)

Pursuing the traveler's compass

The famous interrogation above, raised by Shakespeare's only apparently naïve Juliet, matches the crucial concern of the approach hereby proposed. Through her words, one is invited to go over the process of naming and being named, and its particular, psychological, ethical, or social implications. From the passage, one might foresee that such a process, naming, in spite of being a mere ritual, rather constitutes a "speech act", that one which "does with words" things that apparently, words by themselves would not do (Austin, 1962). Through words, one can separate the chaff from the weed, point out where one should not stand, and even split the self from its subject. Thus, according to Austin's horizon, to which other nuances could be added, we could say that naming may also suggest positioning, delineating, classifying, and why not, even imprisoning.

With that in mind, this work intends to reflect on a rather slippery subject: the constitution of subjectivities in a scenery that is constantly intertwining primarily 'race' and 'gender'. These categories are both understood, whether on the one hand via

postcolonialism and, on the other, via feminism and gender studies, not as static, monolithic, or predetermined, but as dynamic processes that are in constant movement, change, and, in broader terms, even negotiation. If following Judith Butler (1990), gender is beyond “a” performance, being itself “performative” (implying the impossibility of recuperating an original), for Hazel Carby (2018), race is beyond the realm of classification, constituting itself as a verb, an action that is both deliberately and perversely repeated over and over in social life.

The scope of this text lies in the work of Caribbean-born, British-educated, Caryl Phillips, more specifically, “Home”, one of the stories in *The Atlantic Sound* (2001), an amalgamation of documentary, journalism, essay, fiction, travel writing, and “critical fabulations” (Hartman, 2008). Going over most of his work, one can see a deep personal investment (and recognition) in the silenced memory of non-heroic characters, very often brought about through the testimony of other secondary voices, not rarely black ones strategically included; or even through a hardly noticeable, but not less emblematic object lurking in the scenery, with the purpose of establishing a cohesive dialogue with the author’s consistent tenacity at ransoming floating identities amid the waves of the Atlantic, including his own. However, unlike his seemingly standard pattern, in this travelog Phillips projects a non-black protagonist, adding yet another layer to the complexity of the social, historical, and political elements he is constantly putting together. We will pursue his gaze, aligned with many theorists’ observations that Phillips ends up developing a study of his singular learned–though originally colonized–subjectivity, exposing a never released tension.

In “Home”, an upper-middle-class white man, a Southern American aristocrat, takes a central role in the narrative. In the account, Senior Judge of the United States for South Carolina, Julius Waties Waring finds himself several times having to take a stand between his judicial robe and Charleston’s racial customs and expectations at the time. Now recognized for being part of

changes pro-equality against his local community's beliefs and politics, Judge Waring was at his time pivotal in rulings that gave black Americans the right to vote, motivated desegregation at schools, having eventually been assigned to a controversial case in which he would later publicly accuse the Department of Justice of handling the lawsuit hastily and wrongly, favoring a white police officer over an innocent black young man who was brutally attacked and permanently blinded.

The crime is one amongst many other instances of police brutality that would, in the following century, consolidate the "Black Lives Matter" movement through the profusion of videos showcasing excessive and unnecessary use of force, which often led to lasting consequences or even casualties, such as the death of George Floyd in 2020. Knowing that an all-white local jury would certainly acquit the defendant, Judge Waring understood and exposed the hypocrisy of a system that had been built to be complacent with white supremacist actions, a claim that still resonates in Human Rights forums and activism up to nowadays. His unusual standpoints and opinions for that time resulted in complete ostracism, as well as personal attacks against himself, his wife, and their home.

The circumstances involving the incident and its developments, which motivated Phillips' research, acquire rich connotations vis-à-vis the author's subjective positions, being recurrent once he himself travels through the multiple referred locations, not only as a diasporic immigrant, but also as an acclaimed novelist, recognized as an intellectual and, consequently, an active producer of knowledge. It calls one's attention to how carefully the author pinpoints the interactions, reactions, and even silences, amongst people he observed who could contribute to his unveiling of the case and weaving of his narrative.

Nevertheless, in order to dive into the proposed enterprise, a few considerations regarding Phillips' work and the genres with which he deals are relevant to our objectives, as it will follow here.

Multiple encounters: genres, places, and stories

The use of written creative forms in direct conversation with politics and the affirmation of marginalized communities has been long used, generating not only awareness and grounds for emancipatory practices, but also everlasting impacts on these groups for generations to come. For instance, by writing autobiographies as formerly-enslaved people in eighteenth and nineteenth century America, Equiano, in *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African* (1789), Douglass, in the groundbreaking *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave Written by Himself* (1845), and Jacobs in the 'proto intersectional' *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) have all denounced and revealed the power of language, pushing the boundaries of pre-established written forms and opening up paths for the reconstitution of a 'History' that could never be contained within the borders of the nation-state.

Following up on this legacy, a great number of writers of Afro-Atlantic descent have explored both archives and their many personal stories in search for an identification with their own voices and origins, as well as a way of unveiling that which has been carefully obliterated in hegemonic discourses: Tony Morrison's *Beloved* (1987), Audre Lorde's *Zami: a new spelling of my name* (1982), Dionne Brand's *A Map to the Door of No Return* (2001), and M. NourbeSe Philip's *Zong!* (2008). In the realm of theoretical production, Franz Fanon (1952), Stuart Hall (1990), and Paul Gilroy (1993) have all contributed to these issues in their own fields, consolidating their production in direct contact with their territories and personal trajectories. Paul Gilroy's *The Black Atlantic* (1993), for example, systematically challenged the notion of identity tied to national affiliation by underscoring the power of Afro-Atlantic lives, struggles, and stories. By looking back at the forced passage to which millions of Africans were subjected, he opens up new ways of looking at identity and subjectivity.

Having been translated into over 10 languages, Caryl Phillips' body of work is no different, covering a wide range of textual forms, exploring similar issues, and helping to fill in the gaps created by the Atlantic slave trade. Starting off as a playwright in the 1980s, Phillips' oeuvre encompasses stage plays (*Strange Fruit*, 1980; *Rough Crossings*, 2007), radio plays (*The Wasted Years*, 1984); fiction (*The Final Passage*, 1985; *Cambridge*, 1991/1992, *Crossing the River*, 1994), non-fiction (*The Atlantic Sound*, 2001; *Foreigners*, 2007; *Color Me English*, 2011), anthologies (*Extravagant Strangers: a History of Belonging*, 1997; *The Right Set: a tennis anthology*, 1999), to name a few.

It is no surprise, then, that the very labeling of his works under the aforementioned categories and genres, present on the author's own website (<https://www.carylphillips.com/>), already hints at challenges of classification. As if blending in issues of naming and defining that have historically marked the lives of black peoples in Western societies, Phillips makes a point of not being tied to convention, inviting the reader into a world in which fact and fiction are blurred, or at least in which they inform each other in more complex and dynamic ways one may assume, without a pre-established hierarchy. For instance, *Foreigners* (2007) – published by Alfred A. Knopf and labeled as nonfiction – intertwines the lives of three black men along an impressive range of over 3 centuries who both illustrate and constitute what it means to be a foreigner in the context of the United Kingdom and English society. By constructing his text via an acute, critical, and investigative gaze, Phillips does so in a way that these stories are mashed into a broader pot in which archival material, journalism, essays, and fiction have all been placed. However, the cover of the book reads: “a novel by the author of *Dancing in the Dark*”.

Apart from that, regardless of the variations and/or classification possibilities in the author's plural body of work, no matter what passage, conflict, or situation, he invariably leaves his own mark, as a privileged observer, in a subtle way. One could say he presents himself as presumably always self-aware, but

what these texts show is that he is actually liable to the risks of falling into his own traps in such an endeavor, as we will show in our analysis of the essay "Home".

Commenting on the work "Plural Selves The Dispersion of the Autobiographical Subject in the Essays of Caryl Phillips" by Louise Yelin (2012), Bénédict Ledent appropriately points out that:

It is also important to keep in mind that, in Phillips' writing, the biographical can often be read performatively as autobiographical (Yelin, "Plural Selves" 58) and what is left unsaid can, in many cases, prove more important than what is openly expressed. His texts, both fictional and non-fictional, therefore, deserve to be read for their submerged meaning. (Ledent, 2017, p. 2)

Such a continuum between biographer and biographee, or self-discovery via other people's lives, becomes yet more complicated throughout the pages of the somewhat mosaic-shaped work in which Phillips positions himself as a first person narrator: the travelog *The Atlantic Sound* (2001). Attempting to investigate the past by taking three very specific cases out of major sites in the history of the British slave trade, he continues to pursue the formation of Afro-Atlantic life, this time visiting Liverpool, a city that has tried to erase its role in the slave trade; Elmina, where the most important slave fort was located in Africa; and South Carolina, a US state with deep roots in the civil war and slavocrat ideology. These writings, despite being rooted in historical evidence, seem to rely on mechanisms that are frequently identified in fiction, memory, and testimony, taking the form of apparent 'short stories' that, from the very titles, deal with oscillating signifiers: "Leaving home," "Homeward Bound," and "Home".

When it comes to the subject at hand, there is vast literature on the constitution of "home" in Caribbean literature and theory. This question has been ingrained in writings from the region since Naipaul, Rhys, or Brathwaite, and subsequent generations have had to come up with new ways of engaging/dealing with (or to address) the issue. In her reading of exile in Caribbean writing,

O'Callaghan (2001, p. 79) states that "notions of insider/outsider, the central and the peripheral, are turned inside out (...) the newer writing [that of Phillips' generation] answers 'nowhere, everywhere and above all, in between' ". Given such a complicated history for lives in the Diaspora, or even through the new empowered possibilities of coming to terms with this inescapable sense of 'in-betweenity', Phillips starts his investigation rooted in the history of these places and how they may or may not contribute to the project of understanding place and space in diasporic culture. In order to do so, however, he delves into the lives of specific characters, commonly understudied or of secondary relevance to the big scheme of things, a strategy that has long been recognized as inherent to his work (Rahbek, 2004; Kirlaw, 2017).

As we will show in the following pages, by becoming the main voice of his text, assuming the role of the traveler, explorer, and investigator, Phillips seems to take up an ambivalent position, which brings about new layers for the matter of subjectivities in the twenty-first century. In relation to the author's work, María Lourdes López Roperó (2003), in her article "Travel Writing and Post-coloniality: Caryl Phillips' *The Atlantic Sound*" discusses the evolution of this subgenre until the late twentieth century. Based both on Said's *Orientalism* (1978) and Mary Louise Pratt's *Imperial Eyes* (2000), she argues that, inasmuch as in the Victorian era, travelog writing served as a tool for the Western world to impose its culture onto the East. Since the last decades of the 1900s, the genre has been strategically appropriated, particularly by postcolonial, feminist, and queer authors, bringing about social and political awareness alongside their subject-oriented motivations. (Roperó, 2003).

Within such a theoretical context, Roperó adds that Phillips' book

occupies a space of "discursive conflict", borrowing freely from a wide array of disciplines, such as history, social science, journalism,

autobiography, or fiction. (...) As a result, *The Atlantic Sound* is a mélange of intriguing historical passages, geographical descriptions, fictionalized narratives, interviews, newspaper articles, letters, poems, extracts from courtroom proceedings, speeches, an endless string of epigraphs, and so on. (Roper, 2003, p. 55)

We would engage her reflection to surface the author's recognition of a certain aura of intimist confession with which his interlocutors' testimonies are endowed. Some of them, regardless of their minor participation in the plot, play the deepest impact on the text. In the case of "Home" and the constitution of Judge Waring, one must also recognize Phillips' position as a writer who finds himself, at times, more in tune with Western canon discourse, with which he has, however, always had to negotiate. According to Ledent (2017), this is especially valuable because

even if such an approach might be seen as a reinforcement of the traditional European canon and by the same token a marginalization of the non-European texts with which Phillips' work also engages, it is still worthwhile to examine his writing away from the counter-discursive, if only because this could provide a means of grasping his multiple literary allegiances as an author who is both outside and inside the Western canon. (Ledent, 2017, p. 6)

In the following section, we present a reading of such a characterization process in relation to Phillips' account, looking at some of the challenges he faced and strategies he undertook in the process of translating and making sense of the material at hand.

The Insider Out and the Outsider In

We now turn the focus of this discussion back to the third story in the book, "Home," set in Charleston, South Carolina, which was based, as previously stated, on a series of remarkable incidents involving the city's role in the history of the civil rights movements between the 1940s and 1960s. By doing it, we hope to do justice to the author's endeavor to uncover the Southern

bourgeoisie of the time, corresponding to his skillful way of laying bare the pervasive role of ideological discourse and its strategies of self-preservation.

The incident concerns a man of the law, Judge Waring, an aristocrat from the South, torn between his sense of duty and the pressure of his own (white) Charleston community, whose traditional code of behavior he dares radically challenge. Firstly, imbued with his prerogatives, he is appalled, as an instance, by the way the legal system of which he was a member treated a young black man, a veteran who, on a bus ride, finds himself arrested, abused by the local police, and permanently blinded. Without any convincing evidence of any crime or whatsoever, but under the pressure of a Department of Justice who needed to respond to public outcry, putting the case into trial before a white Southern jury resulted in the acquittal of the white police officer.

The failure of Judge Waring to actually protect the young man signals to his trajectory further on: he will embody the comprehensive version of enlightened justice, taking several stands on behalf, not exactly of this or that, but according to his own perspective “the constitution of the United States”. As previously stated, unlike many of the distinguished members of his community, who were still aligned with racist values despite their political affiliation, Judge Waring is committed to the Union and eventually manages to sanction no less than the law that gave black people in the State of South Carolina their right to vote. Phillips writes:

the white South Carolina Democrats had argued that their party operated along the lines of a private club and they should therefore be allowed to determine who was eligible to be a member and thus to vote, but Judge Waring reminded them that private clubs do not elect the president of the United States. (Phillips, 2001, p. 246)

Such a profile would be enough to delineate the judge’s subjectivity as *persona-non-grata* among that slavocrat society. However, he will still endure graver hardships. Concerning his private life, he also faces the local elite’s general dissatisfaction with

the divorce from his Southern wife for another woman, not only a Northerner, but herself a divorcee, with ties to feminist interests and activism. This privileged man then suddenly sees himself isolated from his community and peers, no longer holding an unquestionable position of authority. Following their exemplary attitude of confrontation, their lives were then targeted by rage and indifference. Such a climate of unsafety and instability led his new spouse's health to deteriorate, and, later on, him to exile.

We shall then look back at our epigraph's critical core. Deprived of access to the sphere of privileged citizens, of "old-money people" carrying a traditional family name, the couple reactively "doffs off" such social labels, but never moving away from his birthplace, never coming to be completely invisible. In a sudden moment of clarity, Phillips ponders:

And then it strikes me. They may dislike Judge Waring because of his legal pronouncements. They may even dislike Judge Waring for dispensing with his first wife, a South Carolina belle, and marrying a northern divorcee. But they dislike him most of all because they can never totally dismiss him. Judge J. Waties Waring's pedigree is such that he represents the mould out of which the élite of Charleston have been, and continue to be, fashioned. (Phillips, 2001, p. 227-228)

Once the couple no longer find comfort in their own homes, or as Phillips' choice of epigraph by Roberto Frost for this account suggests, when they feel like they're barely taken in by sheer obligation, they become to another couple, of African American descent, whose wife in question happens to be an eyewitness for Phillips' account, becoming his interlocutor.

One can see that the author's irony does not miss this reverse in class positioning, with a benevolent look, though: "Julius W. Waring's 'roots' on both sides of his family stretched back across eight generations of Charlestonian privilege, and in later years an ironic Judge Waring often described his family as 'fine, decent slaveholders'" (Phillips, 2001, p. 234). Such a singularity in the author's text matches some considerations about autobiographies

by Kay Shaffer and Sidonie Smith, which will contribute to our proposed reading.

In their book *Human Rights and Narrative Lives* (2004), Shaffer and Smith highlight the interdisciplinary character of autobiographical texts, which they see as “rather political as they therefore imply moral, aesthetic, and ethical aspects of culture”. (Shaffer & Smith, 2004, p.2) The approach considers this kind of manifestation as belonging to the same domains of human rights campaigns, merging and intersecting at critical points with each other, in a sort of dynamics described as: “an ethical relationship that is simultaneously productive of claims for social justice and problematic for the furtherance of this goal” (Shaffer & Smith, 2004, p. 2).

Their study also raises a number of concerns about the issue of framing, presenting, and reinterpreting stories, whether in the legal/political or literary/aesthetic fields. However, despite the possibility of positive and productive results, both scholars warn us of a certain frustration in relation to the desires of tellers for recognition and redress which might also occur (Shaffer & Smith, 2004, p. 6).

In any cases, they draw storytelling as a risky enterprise, taking into account its reception, which they define as follows, while tackling the problem:

By reception I mean the conditions enabling and constraining the ways in which stories are received and interpreted by multiple audiences in their immediate contexts of production as well as those distant from the originating event. Story tellers take risks. They hope for an audience willing to listen or that audiences will ignore or interpret their stories unsympathetically. (Shaffer & Smith, 2004, p.6)

In this particular case, we have a report twice or three times removed from a possible reality. Philips relies especially on an account about the two people implied in it. Moreover, for one whose subjectivity could be considered biased, Smith and Shaffer would open our eyes to such specificities:

Modes of address in personal storytelling vary depending on whether the contexts of telling are juridical, political, communal, social, imaginative, or some overlapping combination. Since personal storytelling involves acts of remembering, of making meaning out of the past, its "truth" cannot be read as solely or simply factual. (SHAFFER and SMITH, 2004, p. 7)

Concerning this assertion, we would like to raise some questions involving the author's own autobiographical motivations, trying to pinpoint the correspondent "fingerprints" in his text. In the complex process of construction of subjectivities inferred through racial, social, and gender inputs, one can notice certain nuances that say more about him than he might actually realize. It is not enough to credit his racial background, or the fact that he is constantly standing up for an unacknowledged, underrepresented group of people, which is true, but not only that. It is also important to show how the author's perception leaves gaps through which a somewhat biased depiction of his own image emerges, which can be felt between his adherence and misrecognition regarding the race and class he belongs to, notably opposite in that context.

The main point is: such parameters show the narrator's self-questioning attitude regarding his subjectivity as a black man. However, the privileged protagonist he chooses suggests an unconscious process of self-identification to a more elitist, highly educated sphere. In other words, from the beginning involving the young black man's incident, Phillips shifts his focus to what one could consider his alter-ego, *i.e.*, a white Anglo-Saxon protestant judge, a character who, concerning his attitudes and its consequences, will grow ideologically in stature along the report of the facts, operating an instrument whose vulnerability he will eventually have to face: justice.

On the other hand, in an attempt at self-recognition, Phillips deliberately chooses to depict himself under the framework of a destitute immigrant on a cargo ship to Ghana. He does so, just to find out that the real weight of the experience, rather than associated to physical discomfort, was psychological. At his cabin,

at the restaurant, he would bounce between his English educated background and his awareness of the people he represented. In other words, to side with an unfortunate black young man predictably nears him to his origins; to register the judge's misfortune in being jeopardized by his righteousness would also give him a chance to speak for himself.

In order to illustrate our approach to subjective positionings in Phillips' work, we would also like to comment on a couple more meaningful passages: firstly, the social impact resultant from the end of his first marriage, and, secondly, the interaction with Mrs. Ruby Cornwell, the African American eyewitness, whose testimony will prove to be crucial for the author's account, or rewriting, of this historical event.

Phillips uses the following epigraph, extracted from nineteenth-century Charleston writer – William Gilmore Sims, whose words are quoted from a letter to Judge Waring in 1952. One reads:

...simple change of place is seldom exile... there's a truer banishment: 'Tis to be An exile on the spot where you were born; A stranger on the hearth which saw your youth. Banished from the hearts to which your heart is turned.
Extract from nineteenth-century Charleston writer - WILLIAM GILMORE SIMS, quoted in a letter to Judge Waring, 1952. (Phillips, 2001, p. 252)

The extract above seems to resonate around another classic one, in terms of content and dramaticism: echoing Oedipus' prophetic words about his own fate, in which, after a 'wrong' marriage, chaos takes place; the judge becomes an outcast, exiled from his own land, by his own people. Elizabeth Waring, his wife, described those locals as: "a sick, confused and decadent people... full of pride and complacency, introverted, morally weak, and low... so self-centered that they have not considered themselves as part of the country since the Civil War" (PHILLIPS, 2001, p. 250). However, no suicidal Jocasta, far from shrinking as targeted by them, Elizabeth, says Phillips, seemed reinvigorated. As she literally told Time magazine: "'If one has a cause, one has

to be willing to suffer for it''' (Phillips, 2001, p. 250). Phillips states the aftermath of her ideological attitude:

And they did pay their share. A little ahead in the story, one can read: "The hostility towards Elizabeth and Judge Waring was mounting in direct proportion to the growth in their national fame. If Judge Waring was known as 'the traitor who let the niggers vote', then his wife was 'the woman who let the niggers into her house'". (Phillips, 2001, p. 251)

Alongside with the framework that allowed the judge to take legal action in favor of African American people, in Foucaultian terms, his wife subverts an entire horizon of expectations by demonstrating how power can find breaches against its own presumption at totalization and control, mining it from underneath. The same episode may have two discursive facets.

After having been excluded from their own environment, as already pointed out, the Warings engaged in a social exchange, becoming friends with the Cornwells, a black couple. The image of the house is consistently suggested from this point on as emblematic of the threshold between two worlds: for a black couple to be admitted into a wasp home, and, on the part of the latter, to have them as guests, establishes a new subjectivity on both ends. It stands for shelter, but paradoxically, imprisoning: the more they exchange in their relationship, the more they become exposed, beggars being denied water; the inner, the further.

Mrs. Cornwell's account is endowed with overtones of tenderness, though revealing this emergence of a new self, at the same time curious and grateful, opened up to sharing experiences and perplexities. Says the author:

She was a mature woman in her late forties, with a well-founded suspicion of Southern whites. And then the Warings entered her life. Just what did they offer her beyond friendship? Hope? A feeling of being accepted? There were those in the black community who scorned Mrs Ruby Cornwell for 'rushing' to mix with the spurned white people. Was it simply a shared love of bridge and justice? I look at Mrs Ruby Cornwell, whose house is crammed with the evidence of a rich life, and I know that one corner of her heart is clearly reserved for the few years that she spent as Elizabeth

Waring's best friend. If she offered the Warings the possibility of friendship at a time when they desperately needed it, the Warings offered her the opportunity to see herself reflected in a different, an unexpected mirror. (Phillips, 2001, p. 253)

At the end of the narrative, the sole presence of a growing tree giving the judge shelter, as opposed to a monument of culture, is suggestive of this unresolved tension. Might promising nature thrive one day? Phillips displays other symbols, which represent the South's identity, as he closes his report

The first shot in the civil war. The first place to fly the Union flag. The train passes by and again there is a deep silence, which is only disturbed by the sound of birds singing. The judge and his wife are positioned in Magnolia Cemetery as if to confirm the fact that they were outcasts. (Phillips, 2001, p. 262)

Finally focusing on the interaction between narrator and Mrs. Cornwell, he describes her as they say goodbye to each other:

quickly gather up my notes and begin to follow Mrs Cornwell towards the door. She stops, and looks me full in the face. 'But eventually she found a social life among us blacks.' I feel as if Mrs. Cornwell is testing me, ready to pounce on any response that she does not approve of. And then she relents and touches my arm. (Phillips, 2009, p. 252)

The passage is a clear invitation into Phillips' gaze. An insider/outsider, he can never rest. He doesn't give the narrative any specific closure either, corroborating the multifaceted positionings around which his work is deliberately constructed.

Final remarks, not destinations

My Desolation does begin to make a better life
(W. Shakespeare)

In this text, we explored a reading of Caryl Phillips' work, particularly his projects that appropriate, blend, and defy a wide

range of textual forms, particularly those that expose the frail nature of totalizing discourses. By looking back into historical evidence that puts together so much of his own personal background, that is, the history of Afro-Atlantic life in Diaspora, Phillips excavates characters spread all over the world at different times, who played different roles in the grand scheme of things. His retracing of testimonies alongside archival material, legal documents, news, and published books results, in his collections of "nonfiction," in an act of critical fabulation, the possibility of establishing a "History" for the outcast, bringing into plain sight those who might have been forgotten, diminished, or ostracized.

Naming, classifying, categorizing, as we first discussed via a seemingly naïve Juliet, are all at the core of Phillips' greater project, in which he, always sailing through turbulent waters, oscillates between appropriating and subverting the canon: be it historiography, investigative journalism, or literary genres. Likewise, his texts are revealing of his own multitudes. By placing himself as observer, explorer, researcher, Phillips' point-of-views travel through the vast multiplicity of his self: a black man; an Afro-Caribbean man; a man who was educated in the imperial metropole; a professor and a researcher in a serialized diaspora, once again displaced in yet another country in the Global North.

In *The Atlantic Sound* (2001), Phillips' choices are not strange to his goals. However, as we have shown in the last pages, placing a white man, an apparent ally, in the center of one of his accounts ends up creating unexpected outcomes, forcing the author to come to terms with his own values, experiences, and feelings under a new light. The exercise of putting himself in his characters' shoes provides, in many cases, coherent grounds for his observations, but in the case of Judge Julius Waring, a non-black player in the history of Civil Rights, in-betweenity acquires new faces for an experienced traveler, who is now taken aback by his own route. As he writes, he realizes he has fallen into his own trap, taking steps into the dark, without being able to anticipate where he might actually go.

As Juliet knows the weight of a name, Shakespeare's Cleopatra – whose voice is used as an epigraph to close this text – is fully aware of the cost of being in control of her own fate, thus facing the consequences of her own choices. The Warings knew, perhaps too well, that choosing between their peers and their own sense of ethics would constitute a form of exile, a homelessness right in the center of their comfortable upper-middle class home. An exile they may not have wanted, a subversion they had not been raised to breed, friendships that inaugurated new worlds in a not so distant past. In parallel fashion, our narrator, Phillips, has dedicated himself to making sense out of exile, but this time, as predictably possible, to borrow his own words, he found himself reflected in a different, unexpected mirror.

References:

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BUTLER, J. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Routledge: New York, 1990.

CARBY, H. **Imperial intimacies: a tale of two islands**. London; New York: Verso, 2019.

GILROY, P. **The black atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GONÇALVES, G. R. O mordomo de Samuel Johnson: pós-colonialismo e saber em *Foreigners* de Caryl Phillips. In: NASCIMENTO, L.; NAGAE, N. (Orgs.). **Línguas em trânsito na literatura: espaços, memórias, identidades**. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019. p. 63-96.

GONÇALVES, G. R. Um eu à deriva: *The Atlantic Sound*, de Caryl Phillips. In: NASCIMENTO, L.; NAGAE, N. (Orgs.). **Desafios**

críticos: literaturas estrangeiras em pauta. Belo Horizonte: Quixote, 2018. p. 146-166.

GONÇALVES, G. R. Vozes dispersas, olhares atentos: arquivos da memória em *The Atlantic Sound*, de Caryl Phillips. In: MAIA, C.; NAGAE, N. (Orgs.). **Coleção e arquivo:** memória e tradição. São Paulo: FFLCH/USP, 2021. p. 250-265.

HALL, S. **Cultural identity and diaspora:** identity: community, culture, difference. London: Lawrence; Wishart, 1990.

HARTMAN, S. Venus in two acts. **Small Axe**, p. 1-14, 2008.

KIRLEW, S. M. M. For the “Dark star”: reading womanism and black womanhood in the novels of Caryl Phillips. **Ariel:** a review of international english literature, p. 49-76, 2017.

LEDENT, B. Introduction: Thinking Caryl Philips Out of the Box. **Ariel:** a Review of International English Literature, p. 1-11, 2017.

O’CALLAGHAN, E. The “Pleasure” of exile in selected west indian writing since 1987. **Caribbean cultural identities**, p. 73-103, 2001.

PHILLIPS, C. **Foreigners**. New York: Vintage Books, 2007.

PHILLIPS, C. **The Atlantic Sound**. New York: Vintage Books, 2001.

RAHBEEK, U. Caryl Phillips’s a state of independence: character, country, conflict. In: LEDENT, B. **Bridges across Chasms:** towards a transcultural future in Caribbean literature. Liège: University of Liège Press, 2004, p. 79-88.

ROPERO, M. L. L. Travel writing and postcoloniality: Caryl Phillips’ *The Atlantic Sound*. **Atlantis**, p. 51-62, 2003.

SCHAFFER, K; SMITH, S. **Human rights and narrated lives:** the ethics of recognition. New York: Palgrave-Macmillan, 2004.

INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS

Carlos Ferrer Plaza

Doutor em Literaturas Hispânicas pela Universidad Autónoma de Madrid (2016). Em 2023, realizou um estágio pós doutoral na Universidad de Salamanca. Desde 2013, é professor efetivo de Literatura Espanhola no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e, desde 2021, é docente permanente do PPGLetras da UFRV. Faz parte dos grupos de pesquisa (CNPq) Estudos e Traduções do Teatro Espanhol (UFRJ) e Grupo de Pesquisa em Estudos Literários e Culturais (UFV). Suas pesquisas têm como foco as tendências da narrativa contemporânea, as relações entre autoritarismo político e literatura e a literatura espanhola dos séculos XVI e XVII. Contato: carlos.ferrer@ufv.br.

Cleudene de Oliveira Aragão

Doutora em Filología Hispánica pela Universitat de Barcelona. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras Português-Espanhol pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Realizou Estágio Pós-doutoral no GPELL/CEALE (UFMG). Professora de Literatura Espanhola no Curso de Letras-Espanhol e do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura: Estudo, Ensino e (Re) leitura do mundo (GPLEER). Diretora da EdUECE. Pesquisa Letramento Literário e Ensino de Línguas, Formação do(a) Leitor(a) Literário(a) e do(a) Professor(a) Leitor(a). Contato: cleudene.aragao@uece.br.

Dirceu Magri

Pós-doutorado pela Universidade Federal de Viçosa-UFV, Doutor e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e Université Paris I-Panthéon Sorbonne; Pesquisador do GRUPEBRAFR – Grupo de Estudos Brasil-França (IEA-SP); Editor

da *Revista Jangada*; Autor de *Borboletas e Colibris em sobrevoo: presença francesa nas crônicas machadianas* (Editora FAP-Unifesp, 2016) e *Voltaire: percurso pelos trópicos* (Vermelho Marinho, 2020). Contato: magridirceu@gmail.com.

Gracia Regina Gonçalves

Professora Associada IV de Língua Inglesa e Literaturas em Língua Inglesa da Universidade Federal de Viçosa. Possui mestrado em Romance Languages pela University of North Carolina at Chapel Hill (1988) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas em inglês, gênero, alteridade e pós-colonialismo. Tem trabalhos publicados em diversas coleções junto ao Grupo de Trabalho da ANPOLL “Literaturas Estrangeiras”. Além disso, atua como professora e orientadora no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Viçosa. Contato: gracia@ufv.br.

Guilherme Ramos Gonçalves

Licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa – pela Universidade Federal de Viçosa e Mestre em Estudos Literários (2023) pela mesma instituição. Participa do grupo de pesquisa “O ninho da quimera – literaturas, contraliteraturas e suas poéticas: fantástico, mágico, maravilhoso, insólito, distopias e ficção científica”, coordenado pelo professor Adélcio de Sousa Cruz. Sua pesquisa visa compreender como as narrativas fantásticas refletem e respondem às ansiedades e medos humanos desde as eras mais remotas, oferecendo novas perspectivas sobre questões existenciais e sociais. O fantástico serve como um espelho para as inquietações da sociedade, revelando medos coletivos e individuais e desafiando as percepções do que é considerado “normal” ou “real”. Contato: aztorn@gmail.com.

Janaína Reis de Miranda

Graduada em Letras com habilitação português/inglês pela Universidade Federal de Viçosa e Mestra em Estudos Literários, com foco em literatura contemporânea de língua estrangeira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. Contato: janaina.miranda@ufv.br.

Joelma Santana Siqueira

Professora de literatura brasileira da Universidade Federal de Viçosa. Membro do Conselho Editorial da Editora da UFV. Editora-chefe da *Revista Jangada*. Presidente do Conselho Administrativo da Fundação de Arte e Cultura da UFV. Líder do grupo de pesquisa Literatura e Mídia (CNPq). Desenvolve projetos de pesquisa, ensino, extensão e cultura sobre narrativa moderna, poesia moderna, estudos interartes, e literatura e imprensa. Contato: jandraus@ufv.br.

Juan Pablo Chiappara

Graduação em Língua, literatura e civilização estrangeiras: Espanhol (PARIS 3); Mestrado em Estudos Linguísticos (UFMG); Doutorado em Estudos Literários (UFMG). É professor DE (DLA/UFV). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente no ensino de Literatura hispano-americana, área na qual desenvolve sua pesquisa, publica, orienta TCCs, Projetos de IC e dissertações. É professor colaborador do PPG em Letras (UFV). Contato: juanpablochiappara@ufv.br.

Luciana Leal

Pós-doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora e Mestra em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa –, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (CAPES). Bolsista de produtividade PQ2 CNPq. Professora da Universidade Federal de Viçosa, atuando no campus Florestal. Professora permanente dos programas de pós-

graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa e da UNEMAT, campus Sinop. Contato: luciana.brandao@ufv.br.

Luis Gustavo de Paiva Faria

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e graduado em Ciências Sociais pela mesma instituição. No mestrado, estudou a crítica literária de Antonio Candido (“Entre historicismo e formalismo: dualidades, tensões e integrações no pensamento teórico-crítico de Antonio Candido (1941-1993)”). É membro do Grupo de Pesquisa “Literatura e Mídia” (CNPq). Bolsista Capes. Contato: lgpaivafaria@gmail.com.

Natália Fontes de Oliveira

Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa. É Ph.D. pela Purdue University nos Estados Unidos e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é Coordenadora Geral do Idiomas sem Fronteiras-NuLi/UFV e coordena o grupo de pesquisa Mulheres e Ficção. Contato: nataliafontes@ufv.br.

Natália Gonçalves de Souza Santos

Professora de literatura no Departamento de Letras da UFV e colaboradora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Mestre e Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Integrante do Núcleo de Estudos Oitocentistas (NEO) da UFSCar e vice-líder do grupo de pesquisa Literatura e Mídia da UFV. Seus principais interesses de pesquisa são o romantismo, a imprensa e a crítica literária oitocentistas. Dentre suas publicações, destacam-se os livros *Antagonismo e dissolução: o pensamento crítico de Álvares de Azevedo* (FAPESP/Humanitas, 2014) e *Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e a literatura comparada* (EdUSP, 2022). Contato: natalia.g.santos@ufv.br.

Sara Duarte Peres

Graduada em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa – pela Universidade Federal de Viçosa e Mestre Estudos Literários pela mesma instituição. Suas pesquisas se concentram nas literaturas do insólito ficcional, em especial da literatura maravilhosa. Faz parte do grupo de pesquisa “O ninho da quimera - Literaturas, contraliteraturas e suas poéticas: fantástico, mágico, maravilhoso, insólito, distopias e ficção científica” sob a coordenação do Professor Adélcio de Sousa Cruz. Ademais, é professora de Língua Portuguesa e Literatura em Viçosa-MG e atriz do Grupo de Teatro Cavalo de Listras. Contato: sarad.peres2@gmail.com.

Tainá Dias de Castro

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa e Mestra em Estudos Literários pela mesma instituição. Atualmente, é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: taina.castro@ufv.br.

Thiago Marcel Moyano

Mestre (2016) e doutor (2022) em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Tem graduação em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal de Viçosa (2011). Foi Teaching Assistant na Universidade de Yale (2012-2013), bem como pesquisador visitante na University of Surrey (2015) e University of Toronto (2018). É co-editor da publicação *Transatlantic Crises of Democracies: cultural approaches* (2023), com Laura Patrícia Zuntini de Izarra e autor de *Os Alterlugares do Corpo: a diáspora caribenha de Shani Mootoo* (2023). Seus interesses de pesquisa são: estudos culturais, gênero, teoria queer e pós-colonialismo. Contato: thiago.moyano@alumni.usp.br.

O presente volume é fruto de pesquisas desenvolvidas por docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Viçosa, bem como por discentes egressos. O escopo do projeto vislumbrou uma publicação que, ao mesmo tempo, fosse um registro dos 15 anos de atuação do PPGLetras-UFV e uma fonte de referências teóricas para as disciplinas atualmente oferecidas pelo programa.

