

Literatura, História e Memória: Texto, Crítica e Escrita na Contemporaneidade



Organizadoras
Maricélia Nunes dos Santos
Lourdes Kaminski Alves

COLEÇÃO: CONFLUÊNCIAS DA LITERATURA E OUTRAS ÁREAS



VOLUME VII

 **Pedro & João**
editores

**Literatura, História e Memória:
Texto, Crítica e Escrita na Contemporaneidade**

Volume VII

Coleção
Confluências da literatura e outras áreas

Maricélia Nunes dos Santos
Lourdes Kaminski Alves
(Organizadoras)

Literatura, História e Memória:
Texto, Crítica e Escrita na Contemporaneidade

Volume VII

Coleção
Confluências da literatura e outras áreas


Pedro & João
editores

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.

Maricélia Nunes dos Santos; Lourdes Kaminski Alves [Orgs.]

Literatura, história e memória: texto, crítica e escritura na contemporaneidade. Vol VII. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. 272p.

ISBN: 978-65-5869-333-8 [Impresso]

978-65-5869-335-2 [Digital]

1. Literatura. 2. História. 3. Memórias. 4. Crítica. 5. Escrituras na contemporaneidade. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Diagramação: Diany Akiko Lee

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

Conselho Científico 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); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2021

Sumário

Apresentação	7
---------------------	----------

Parte I – História e ficção: escrituras em contato

História e ficção: olhares ao revés Júlio Pimentel Pinto	15
--	-----------

Desterritorializar a língua e abrir a escuta Eleonora Frenkel	35
---	-----------

Travesías performáticas <i>inter/trans</i>fronterizas y enunciación en situación intersticial: <i>Mar paraguay</i> (1992), del escritor brasileño Wilson Bueno y <i>Xe</i> (2019), del escritor paraguayo Damián Cabrera Lilibeth Zambrano	51
--	-----------

“Dite loro che perdonino sempre, sempre!, tutto, tutto!”: Carpeaux e o romance manzoniano no Brasil Antonio Marcio Ataide	73
---	-----------

Todos são iguais perante as mãos Wagner de Souza	91
--	-----------

Parte II – Vozes femininas na América Latina

Voz feminina afrodescendente no romance histórico Marilene Weinhardt	111
--	------------

**Pensamento literário e temporalidade histórica na
ensaística de autoria feminina** 135
Lourdes Kaminski Alves

**Memórias de mulheres nas leituras de *Historia de una
maestra* de Josefina Aldecoa** 157
Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

**A produção cômica de Sor Juana Inés de la Cruz: uma
visita necessária para a crítica contemporânea** 171
Maricélia Nunes dos Santos

Parte III – Diálogos interartes

**Intermedialidade e interartes no melodrama
hipermoderno televisivo** 195
Acir Dias da Silva

**Tankas, haikais e haigas: diálogos poéticos
interculturais Japão/Brasil** 215
Antonio Donizeti da Cruz

***Ópera dos mortos* e a presença-ausência do
infanticídio: as fronteiras do humano em uma leitura
comparativa com *Medeia*, *Gota d'água* e *Des-Medeia*** 241
Pedro Leites Junior

Notas biobibliográficas 265

Apresentação

Esta obra integra a coleção *Confluências da Literatura e outras Áreas*. Cada volume da coleção é organizado a partir de uma temática definida previamente em reuniões do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. A temática desta publicação – Literatura, História e Memória: Texto, Crítica e Escrita na Contemporaneidade – foi o eixo articulador das discussões do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, realizado em novembro de 2020, de forma remota.

O livro organiza-se a partir de três unidades: i) **História e ficção: escrituras em contato**; ii) **Vozes femininas na América Latina**; e iii) **Diálogos interartes**.

Abre a primeira parte **História e ficção: olhares ao revés**, do professor Júlio Pimentel Pinto. Nesse texto, o professor Júlio nos conduz por uma agradável reflexão sobre a relação entre história e ficção, enfatizando a forma como ambas, cada qual a sua maneira, possibilitam ao leitor revisitar o passado. Para ele, a aproximação entre ficção e história reafirma, inclusive através da percepção das distintas fundações e do diverso compromisso das duas narrativas, mais um caminho possível e instigante para a historiografia. Daí decorre a necessidade de entender a relação e o diálogo entre ficção e história de uma forma mais mediada, mais cheia de limites, de tensões e de possibilidades.

Na sequência, Eleonora Frenkel, com **Desterritorializar a língua e abrir a escuta**, nos brinda com uma reflexão sobre a escrita de Wilson Bueno e Douglas Diegues. Para a autora, a mescla entre línguas e a invenção de vocábulos híbridos, presentes nas obras dos dois escritores, caracterizam-se como um desafio e uma provocação ao leitor. Tais elementos tencionam à escuta, de tal forma que se

cria, então, um espaço sonoro que é o do contato com a diferença e da partilha sensível de uma memória ameríndia.

Lilibeth Zambrano, com **Travesías performáticas inter/transfronterizas y enunciación en situación intersticial: Mar paraguay** (1992), del escritor brasileño Wilson Bueno y **Xe** (2019), del escritor paraguay **Damián Cabrera**, dialoga com as reflexões de Eleonora Frenkel, ao afirmar que os sujeitos de enunciação das obras em estudo se instalam em um *locus* de enunciação antropóforo e como destruição e desafio frente aos modelos discursivos hegemônicos. Para Zambrano, a experiência da desterritorialização, o desenraizamento e a pluralidade conduzem ao sujeito em trânsito ao sentir-se deslocado em seu cotidiano, ao mesmo tempo excluído e incluído. Em ambas as obras se produz um discurso oscilante e descentralizado de sujeitos de enunciação situados de forma múltipla em zonas de contato linguístico-cultural.

Antonio Marcio Ataíde, com **“Dite loro che perdonino sempre, sempre!, tutto, tutto!”: Carpeaux e o romance manzoniano no Brasil**, trata da produção que um dos maiores nomes do jornalismo literário, Otto Maria Carpeaux, dedicou ao estudo do Romance Histórico que fundou a tradição romanesca na Itália. Trata-se de *I promessi sposi* (1827), de Alessandro Manzoni (1785-1873). Nas quatro décadas em que viveu no Brasil, anos marcados por intensa e profícua produção intelectual, o escritor de origem austríaca dedicou várias páginas de sua crítica sempre perspicaz ao romancista italiano e sua obra-prima. Ataíde apresenta os ensaios do crítico austro-brasileiro publicados nos principais jornais da época (Correio da manhã, O Jornal, O Estado de S. Paulo, etc), numa revista de circulação nacional (Manchete), além de verbetes para Enciclopédias, observando como se dá sua interpretação desta grande obra ao longo dos anos.

Wagner de Souza, com **Todos são iguais perante as mãos**, aborda a literatura africana de língua portuguesa, observando que o colonialismo imposto pelo europeu, que perdurou por cinco séculos, deixou marcas e pobreza nos países africanos, mormente a chamada África negra. O autor pontua que o racismo é o ponto

nodal na relação entre opressor e oprimido, razão pela qual buscou no conto “As mãos dos pretos” as várias vozes que falam sobre o mesmo tema, isto é, os negros terem as palmas das mãos e dos pés brancos. Há aí diferentes perspectivas: a do branco, do negro, do colonizador e do colonizado.

Na segundan parte, Marilene Weinhardt, com **Voz feminina afrodescendente no romance histórico**, parte da premissa de que discutir discriminação é hoje uma urgência, face à renovada onda de diferentes formas de preconceitos. Dado que o letramento, via de regra, era privilégio de brancos, até algum tempo preferencialmente de homens, poucas são as vozes de mulheres negras constantes na nossa história literária. Esse cenário vem dando mostras de alteração nos últimos anos. Faz parte dessa mudança, e com força que chama a atenção, o nome de Eliana Alves Cruz, com três romances publicados até o momento: *Água de barrela* (2018), *O Crime do cais do Valongo* (2018), e *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020). Estas três narrativas constituem o objeto da abordagem proposta pela pesquisadora a partir da perspectiva das relações da ficção com a história.

Lourdes Kaminski Alves, com **Pensamento literário e temporalidade histórica na ensaística de autoria feminina**, se dirige ao tema do ensaísmo crítico literário de autoria feminina no contexto da América Latina, Brasil e Caribe, pós 1990, situando-se na vertente do pós-colonialismo e práticas de decolonização do pensamento crítico e criativo. Para ela, a questão da escrita como gesto de resistência ao pensamento colonialista aparece condensada nas produções ensaísticas de Tânia Franco Carvalhal, Regina Zilberman, Zilá Bernd, Flora Sussekind, Zulma Palermo, Liliana Weinberg, Josefina Ludmer, Gloria Anzaldúa, entre outras. A autora reflete sobre formulações conceituais singulares, fundadas em memórias de leitura, que impulsiona o pensamento reflexivo destas ensaístas para um espaço geopolítico da enunciação.

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, com **Memórias de mulheres nas leituras de *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa**, reflete sobre as memórias das mulheres antifranquistas a

partir do romance da escritora espanhola. A autora afirma que a literatura, ao dialogar com a história, a memória e a sociedade, poderia ter a capacidade de dar visibilidade a essas mulheres, ainda que tardiamente, e reivindicar uma memória histórica feminina na Espanha, espaço que ainda não tem seu lugar marcado na historiografia. Da mesma forma, com a literatura se reivindica um espaço igualitário para as mulheres, uma vez que dá voz à sua história e às suas memórias, tornando-as conhecidas e socialmente reconhecidas.

Maricélia Nunes dos Santos, com **A produção cômica de Sor Juana Inés de la Cruz: uma visita necessária para a crítica contemporânea**, se dedica ao estudo das duas comédias escritas pela artista mexicana. Para a autora, olhar para Sor Juana Inés de la Cruz constitui um ato de reconhecimento frente à insubmissão de sua existência como intelectual da América colônia, ao passo que também é fundamental para entender o lugar da intelectual latino-americana no contexto contemporâneo, que segue sendo um lugar de resistência.

Na terceira parte, Acir Dias da Silva, com **Intermedialidade e interartes no melodrama hipermoderno televisivo**, propõe um estudo das relações intermediáticas do melodrama hipermoderno televisivo e a 'educação' estética pela imagem e pela cultura. O autor observa que o gênero melodramático, estudado a partir da novela *Celebridades* (2004), está em interseção com a sociedade hipermoderna e a arte da memória, constituindo a impressão de lugares e imagens na lembrança dos sujeitos.

Antonio Donizeti da Cruz, com **Tankas, haikais e haigas: diálogos poéticos interculturais Japão/Brasil**, aborda a orientalização na poesia brasileira, observando que esta apresenta um diálogo intenso da tradição ocidental com a oriental, sobremaneira, a japonesa, tendo em vista a acentuação de uma forma de *otredad* (conceito de Octavio Paz) em relação à valorização da poesia japonesa/brasileira, que trazem marcas de uma construção poética em que o tradicional e a inovação se mesclam na poesia oriental/ocidental, e mantém correspondências com as reflexões sobre a natureza e a arte

do haikai. Segundo o autor, do oriente, os poetas brasileiros assimilaram a síntese poética e a essência de uma observação/contemplação da natureza centrados nos registros de um fazer poético embasado na força da linguagem sintética e na sintonia de eu/natureza/mundo e de um olhar de contemplação.

Por fim, Pedro Leites Junior, com *Ópera dos mortos e a presença-ausência do infanticídio: as fronteiras do humano em uma leitura comparativa com Medeia, Gota d'água e Des-Medeia*, parte do mito grego que envolve a figura de Medeia, bem como a tragédia grega euripidiana *Medeia* (431 a.C.), para tratar de obras de considerável repercussão na Literatura e Dramaturgia brasileiras dos últimos cinquenta anos, *Ópera dos mortos* (1967), *Gota d'água* (1975), e *Des-Medeia* (1993). O autor considera que nestas obras o cruel e o justificável, o aceitável e o inaceitável, o razoável e o desajustado, o humano e o inumano moldam-se segundo “novos” parâmetros; atualizam-se paradigmas segundo tensões e transformações nos modos de ver e reagir.

A voz dos pesquisadores aqui reunidas contemplam a diversidade do tema proposto, perpassando fenômenos políticos, sociais, históricos presentes nas sociedades contemporâneas. Por acreditar no poder humanizador da Literatura, das Artes e da Educação, a presente temática cumpre o propósito de provocar o pensamento para além das formas já constituídas de saberes curriculares. O conhecimento linguístico e literário não “liberta” os sujeitos da ignorância e nem os edifica, mas humaniza-os ao propiciar encontros com uma diversidade de textos e modos de pensar e de atuar no “real”. O encontro com diferentes formas simbólicas de expressão humaniza porque nos faz vivenciar diferentes realidades e situações.

Maricélia Nunes dos Santos
Lourdes Kaminski Alves
(Organizadoras)

Parte I

História e ficção: escrituras em contato

HISTÓRIA E FICÇÃO: OLHARES AO REVÉS¹

Júlio Pimentel Pinto

I.

Agradeço muito o convite para participar do Seminário: à Maricélia Nunes dos Santos, ao Antonio Márcio Athaide, a todos da Unioeste. É muito bom poder discutir com vocês a tão fascinante relação entre a história e a ficção.

Não é de hoje que ficcionistas, críticos e teóricos da literatura e historiadores debatem o tema e, melhor, exploram suas possibilidades, as diversas maneiras de aproximar dois universos tão semelhantes e, ao mesmo tempo, tão distintos.

Aqui no Brasil, felizmente, nunca se pretendeu eleger uma e única maneira de compreender os diálogos da ficção com a história. Basta listarmos alguns dos autores que trataram do assunto e a diversidade de abordagens fica evidente. Pensemos nos estudos clássicos de Antonio Cândido e de tantos de seus seguidores, que propuseram uma reflexão sistemática sobre as possibilidades da literatura na sociedade e, assim, apontaram caminhos que, muitas vezes pela mediação da sociologia, combinavam história e ficção. Pensemos nas trilhas que Luiz Costa Lima abriu, ao pensar os processos metamórficos capazes de contrariar – e não imitar – os padrões da realidade. Pensemos em Silviano Santiago, suas indagações teóricas e incursões sistemáticas pelo interior da ficção. Pensemos em Miguel Sanches Neto e sua reinvenção do romance histórico, limitando com cuidado o alcance das pesquisas históricas e explicitando as peculiaridades e a potência de cada uma das

¹ Parte desse texto compõe o artigo “Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura”, publicado na revista *Tempo*, volume 26, n. 1. Niterói: UFF, março de 2020.

narrativas. Pensemos em João Alexandre Barbosa e sua instigante proposta de evitar a conjunção aditiva *e*, quando aproximamos literatura e história, substituindo-a por um traço que signifique mais a sobreposição do que a somatória.

Cândido, Costa Lima, Silviano, Miguel e João são exemplos. Extraordinários, mas sempre exemplos. Outros poderiam ser citados. Cândido é carioca, Costa Lima é maranhense, Silviano é mineiro, Miguel é paranaense, João é pernambucano. Mais do que os locais de nascimento ou aqueles em que cada um deles fez sua trajetória acadêmica, é interessante enxergar esse mapa espalhado do debate que teóricos e críticos da literatura construíram, cada um por um caminho distinto. Na historiografia brasileira, poderia citar Maria Stella Bresciani, Nicolau Sevcenko ou Francisco Murari Pires: três outras maneiras de conceber o diálogo.

Vocês me deram a honra desse convite, e acho que a melhor maneira de corresponder a essa honra é justamente lembrar que, em 2020, estamos confinados em nossas casas – o que me impediu de conhecer a cidade de Cascavel –, mas não precisamos nos confinar a um olhar ou a uma forma estrita de conceber os diálogos e as contaminações entre ficção e história. O que vou lhes apresentar é um recorte, uma possibilidade de pensar a relação, não mais que isso. É um olhar, como diz o título, e é um olhar que enfatiza o valor dos olhares indiretos: nos termos de Proust, o valor do olhar que nos permite pintar, ou escrever, ao revés.

II.

Em primeiro lugar, é bom nos acautelarmos diante de certas metáforas enganosas: por exemplo, a de que o texto historiográfico ou literário “reflita” ou “espelhe” o “contexto” vivido por seu autor ou em que a história se desenvolve.

Também tomemos cuidado com a suposição de que o texto ficcional necessariamente revele as posições e opiniões pessoais – políticas, estéticas, ideológicas, morais, etc. – do autor. Pode até ocorrer, mas para que tal hipótese seja confirmada dependemos, entre

outros fatores, de uma identificação plena entre autor e narrador, o que nem numa autobiografia ou em diários pode ser assegurado — e aqui nos deparamos com uma diferença categórica em relação ao texto historiográfico, que tende a expor com muito mais vigor, e inevitavelmente, o posicionamento do historiador que o escreveu.

As metáforas “refletir” e “espelhar”, por sua vez, sugerem que a razão, a “luz”, nos assegure acesso à realidade — só há reflexo e espelhamento se houver luminosidade. As metáforas do “reflexo” e do “espelho” também nos levam a acreditar que possamos ultrapassar plenamente as mediações e as refrações, os desvios da luz, e enxergar exatamente o que ocorreu num dado tempo e lugar; elas nos levam a acreditar que o texto ofereça, sem mistificações, a “dor sentida” por todo poeta.

Há, ainda, um outro perigo: a que aludimos quando falamos em “contexto”? Se a verdade do historiador não é pura, absoluta ou definitiva, “contexto” não pode ser a experiência diretamente vivida, a realidade incontornável, a dor verdadeiramente sentida. Se nem o “contexto” que vivemos no presente é captável na sua totalidade, como controlar o passado que, como lembrou David Lowenthal, *“está em toda parte”*, mas é *“uma terra estrangeira”* (LOWENTHAL, 1985, p. XV-XVI)? Seja para compreendermos o presente, seja para compreendermos o passado — e guardadas as óbvias diferenças do esforço e do diverso trabalho de representação de cada temporalidade presente no texto e nos seus objetos —, construímos representações do vivido que se pretendem abrangentes, capazes de reunir suficientes elementos e de compor uma noção de conjunto. Ou seja, o “contexto” também é, ele próprio, construído no texto historiográfico, literário, sociológico, etc. Não pode, portanto, operar como garantia de verdade por trás do enredo ficcional, nem atuar como balizador da precisão da representação imaginativa. Da mesma maneira, não “reflete” ou “espelha” o que foi vivido, independentemente do compromisso que o texto ostente. O texto dialoga (e o leitor incorpora-se a esse diálogo e o desenvolve) com o passado e o representa conforme

suas convenções, enquanto o real continua apenas um retrato na parede e as dores vividas, expressas e lidas prosseguem paralelas.

O trabalho de ficção, por seu lado, é singular, pois ele, por princípio, dedica-se a estetizar o real. Stendhal, num texto de 1822, inclusive ironizou a metáfora do espelho de forma divertida, reorientando-a, e comparou a ficção a um espelho que se move ao longo de uma estrada: *“um espelho que alguém carrega, e que reflete a realidade comezinha a cercar esse alguém, uma realidade muito específica que a esse indivíduo acomete”* (STENDHAL, 1980, p. 34). Peter Gay, em obra bastante posterior, completou: é um espelho que se move ao longo de uma rodovia e que, sobretudo, distorce (GAY, 2010, p. 18).

O que estava em jogo para Stendhal e para Gay, no caso, era o romance do século XIX que, com seu evidente pendor para o realismo, se empenhou, como lembra Julián Fuks, em

assimilar o real [...], chegar ao âmago da realidade através de sua representação mais expressiva ou exata. Ir além de sua imitação, ir além de uma mera cópia: tornar-se a inscrição pura, imediata, imanente do mundo, e mesmo superior a ele, por revelar a estrutura que nele se esconde (FUKS, 2016, p. 13).

Não por acaso, como já notou Ian Watt (1996) a ascensão do romance, a partir do século XVIII, correspondeu à ascensão do realismo e gerou projetos ambiciosos, como os de Balzac ou Tolstoi, que equipararam a ficção a uma “história privada das nações” e pretenderam ser historiadores de seu século — e não vamos discutir, aqui, o que entendiam por historiador —, capaz de “expor” o funcionamento real e inteiro da sociedade e, mais ainda, interferir na realidade. Seus romances eram recheados, lembra Franco Moretti, (Moretti, 2009, p. 838) de objetos concretos, que compunham os indícios de realidade, ampliavam o “efeito de real” (BARTHES, 1984, p. 184-187) e asseguravam o vínculo, digamos, da “dor escrita” com a “dor sentida”. Eles assumiam e reproduziam uma dimensão “utilitária” da ficção (a mesma que Sartre, um século depois, reiteraria, e que Adorno, em nome da autonomia da

arte, rejeitaria): o romance deveria ser um instrumento cirúrgico capaz de dissecar a realidade e expor a experiência. O projeto, porém, era limitado, destaca Auerbach: *“o realismo moderno sério não pode representar o homem senão engastado numa realidade político-socioeconômica concreta e em constante evolução”*, para em seguida observar que *“o realismo precisa ser adjetivado”* — nenhum realismo é isento de caracterização que o especifique e elimine o sentido de plenitude, nenhuma obra se refere a um “contexto”: ela remete a uma experiência histórica ampla e pouco ou nada apreensível na sua completude (AUERBACH, 1971, p. 480, 475-476). Ou seja, “contexto” — palavra que nós, historiadores, tanto empregamos — indica um momento específico, um quadro específico, e, mais significativo e limitador, deriva de posição e perspectiva particulares: é expressão, portanto, que contém as marcas do subjetivo e do efêmero, é construção histórica e textual. (LaCapra, 1985) Ou ainda, como ressaltou Flaubert, ainda no XIX, ao apontar a agonia do romance como forma, o que se pretendia universal era, na verdade, uma sensibilidade singular, criada num tempo e por um olhar, tempo e olhar específicos (FLAUBERT, 2005, p. 110).

Para os objetivos dessa apresentação — pensar a relação entre ficção e história —, é importante ultrapassar a marca do grande romance do XIX e evitar a associação direta e, embora atraente, impertinente, entre ficção e realidade. O problema, porém, é: a que ponto chegamos? Sem espelhamento ou reflexo, e com a ideia de contexto problematizada, teríamos atestado a impossibilidade do recurso à ficção por historiadores? Certamente não. A aproximação entre ficção e história reafirma, inclusive através da percepção das distintas fundações e do diverso compromisso das duas narrativas, mais um caminho possível e instigante para a historiografia, daí a necessidade de entender a relação e o diálogo entre ficção e história de uma forma mais mediada, mais cheia de limites, de tensões e de possibilidades, reafirmando a sentença de Reinhart Koselleck de que *“a teoria da história é sobretudo a teoria das condições de possibilidade da história”* (KOSELLECK, 1997, p. 228).

III.

Sartre, num livro talvez tão grandioso quanto a obra que estuda, observou que, apesar de Flaubert criticar tão duramente a utopia realística do grande romance histórico do XIX, ele não se mantinha totalmente alheio ao mundo que o cercava; ele também se esforçava por “*compreender o mundo ao seu redor, em captá-lo pela minúcia da linguagem, em alcançar sua inalcançável verdade*” (SARTRE, 1971, p. 114)². “Alcançar o inalcançável” é paradoxal apenas na aparência. Para Sartre, a especificidade de Flaubert estava no fato de que ele operava pela exceção e, a partir dela, atingia o panorama geral. Flaubert falava de personagens algo singulares, de irrealidades que continham e podiam insinuar traços sutis do tempo para concluir que, no detalhe e no alusivo, às vezes arduamente perceptível, pode estar o mundo.

Jacques Rancière também revisita Flaubert para investigar a imensa atenção de sua prosa ao que pode parecer insignificante, banal ou frívolo — numa espécie de distorção da escala de importância dos objetos —, mas que age decisivamente para desenredar o hieróglifo do passado (RANCIÈRE, 2017, p. 36). Assim como David Lowenthal, em seu estudo instigante sobre as relíquias, aponta para uma discussão semelhante e oferece uma nova estratégia de pensar — e possuir — o passado a partir de fragmentos frágeis e dissociados, mas sinais discretos, capazes de proporcionar consciência do passado (LOWENTHAL, 1996). O mesmo Lowenthal já havia observado, uma década antes, que “*como o passado parece afastar-se de nós, procuramos reevocá-lo novamente multiplicando a parafernália sobre ele — lembranças, mementos, romances históricos, velhas fotos*” (LOWENTHAL, 1985, p. 259).

Os recursos e procedimentos dos historiadores na investigação do passado encontram claro paralelo na forma como críticos

² Ver também: Sartre, 1960 (que incorpora o ensaio “Questions de méthode”, originalmente publicado em 1957), livro de forte impacto sobre historiadores brasileiros como Fernando Novais e Ciro Flammarion Sant’Anna Cardoso.

literários e ficcionistas caracterizam seu ofício e seus esforços. Philip Roth, por exemplo, justifica sua autobiografia (em carta ao personagem central de vários de seus romances) e delinea os contornos irregulares da verdade ao afirmar que ficção “transfigura”, é “máscara”, “disfarce”, “distorção” e “mentira”; que a ficção pretende “chicotear os fatos para tornar a vida real mais instigante. Remoer a experiência, embelezar a experiência, rearrumar e expandir a experiência numa espécie de mitologia” (ROTH, 2016, p. 13).

A mesma associação entre ficção e mentira, e sua importância para a compreensão do passado, também aparece num trecho vaidoso e enfático de Mario Vargas Llosa:

Os homens não vivem só de verdades; também sentem falta das mentiras: das que inventam livremente, não das que lhes são impostas; das que se apresentam como o que são, não das contrabandeadas sob a roupagem da história. [...] Dessa liberdade [de mentir] nascem outras. Esses refúgios privados, as verdades subjetivas da literatura, conferem à verdade histórica, que é seu complemento, uma existência possível e uma função própria: resgatar uma parte importante — e apenas uma parte — da nossa memória: aquelas grandezas e misérias que dividimos com os outros na nossa condição de seres gregários. Essa verdade histórica é indispensável e insubstituível para que saibamos o que fomos e, talvez, o que seremos como coletividade humana. Mas o que somos como indivíduos e o que quisemos ser e não o pudemos ser de verdade, e só conseguimos sê-lo, portanto, ao fantasiarmos e inventarmos — nossa história secreta —, apenas a literatura sabe contar (VARGAS LLOSA, 2002, p. 29-30).

É possível prolongar a discussão sobre a “mentira da literatura” e a “verdade da história” — e ao mesmo tempo atenuar o privilégio que Vargas Llosa confere à ficção — lembrando a observação de Antonio Tabucchi: “a mentira tem, de qualquer forma, uma certa utilidade: serve para definir os confins da verdade” (TABUCCHI, 2003, p. 12). Resta-nos, no entanto, a questão: como relacionar todos esses enganos, essas mentiras ficcionais, à verdade

(comunicativa, provisória, tangível) que pretende a história? Georges Didi-Huberman — historiador da arte que insiste que não deve haver privilégio da imagem sobre a linguagem — aproxima a literatura de ficção das artes visuais e reconhece em ambas a possibilidade de não estabelecer uma relação conformista com o passado e de lê-lo de forma criativa para, de forma benjaminiana, aumentar a visibilidade dos tempos, tornar possível ler o tempo da história: ler o que nunca foi escrito, seja a partir dos detalhes, seja por meio da combinação criteriosa entre verdades e mentiras (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Também na crítica literária o debate acerca da força da leitura e da especulação sobre a experiência vivida ganhou força, conforme atesta Julián Fuks:

Como estetização do real, cada romance devolve ao mundo não apenas sua imagem distorcida, mas também uma especulação empírica sobre o real e sobre a escrita: uma específica proposta estética em que escrita e real não são coisas diversas (FUKS, 2016, p. 12).

Ou seja, a literatura pode ser, sim, um sismógrafo acurado, inclusive para a história: graças à sua liberdade criativa e ao amplo aparato de recursos estéticos e de linguagem, ela pode perceber com agilidade o que outras narrativas demoram mais a notar. Resta, entretanto, que jamais nós, historiadores-leitores, ignoremos a dimensão estética da ficção; que jamais desconsideremos o trabalho em si da escrita: se algo a ficção tem a nos dizer sobre o passado, isso deve ser buscado menos numa suposta revelação imediata do “contexto”, menos nas informações “históricas” que o texto literário nos oferece — e que, evidentemente, não são dignas de confiança plena — e mais em elementos discretos ou associados ao trabalho em si de construção de texto, ao contexto cognitivo — e aqui o adjetivo reinventa o substantivo — que o permitiu.

A ficção, afinal, persiste sendo o que Eco descreve como um “bosque”, em meio ao qual é preciso achar caminhos:

‘Bosque’ é uma metáfora para o texto narrativo. [...] Há bosques como Dublin, onde em lugar de Chapeuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, no qual podemos encontrar Ilsa Lund ou Rick Blaine. Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges [...], um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo (ECO, 1994, p. 12).

Se Jacques Le Goff pôde afirmar mais de uma vez que decidiu ser historiador após ler *Ivanhoé*, de Walter Scott,³ Carlo Ginzburg, em entrevista a Maria Lúcia Pallares-Burke, nos dá outra pista:

Anos atrás, fui entrevistado por meu amigo Adriano Sofri, que me perguntou sobre o conselho que daria aos jovens historiadores. Leiam romances, respondi. Naquela época esse me parecia o modo de fazer que desenvolvessem o que chamo de imaginação moral, ou seja, aquilo que nos permite fazer conjecturas sobre os seres humanos, algo que está envolvido em todas as interações sociais. Ora, essas conjecturas se baseiam, no meu entender, no que aprendemos sobre os seres humanos, e muito disso depende do que lemos, desde contos de fadas a romances contemporâneos. A leitura nos descortina toda uma gama de possibilidades humanas e, se tivermos tido a sorte de ler, por exemplo, Crime e castigo de Dostoievski, a figura de Raskólnikov estará sempre afetando nosso modo de encarar a humanidade. Hoje, no entanto, hesitaria em dar tal conselho, pois detestaria ser confundido indevidamente com aqueles que alimentam a moda atual de se borrar a distinção entre história e ficção. Evidentemente, ainda acredito na leitura de romances, mas acrescento o seguinte alerta: leiam romances, mas saibam que história e ficção são gêneros distintos que apresentam desafios um ao outro (PALLARES-BURKE, 2000, p. 296-297).

³ Ver, por exemplo: Pierre Nora, 1987.

Quando deu essa entrevista, Ginzburg continuava envolto em sua interminável polêmica com Hayden White, mas, mais importante do que isso, acabara de escrever *Olhos de madeira*, um livro dedicado a pensar a “distância” — inclusive a proporcionada pelos anacronismos antes mencionados —, ou o “estranhamento” que, desde o título, capta a perplexidade de Geppetto sob os olhos ainda sem vida, mas já inquietantes, posto que estranhos, de Pinocchio. Ginzburg se pergunta: qual é o sentido do estranhamento? E, em linha geral, responde que se pode recorrer ao distante para compreender o que é próximo, para dizer coisas que de outra forma não seriam ditas, que há um lugar para o estranhamento, e esse é o lugar dos “estrangeiros” (ou “estranhos”), dos marginais (tanto na acepção inicial: os que estão fora do centro, à margem; quanto na acepção assumida: os que ameaçam e desafiam), aqueles que podem, de fora, explicar o que os que estão dentro não conseguem ver e entender. Esse estranhamento não apenas é técnica (como foi para os formalistas russos), mas uma forma de compreensão, uma estratégia compreensiva, ou seja, é interpretação: “*No interior dessa tradição, o estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade*” (GINZBURG, 2001, p. 36)⁴.

Face à história, a ficção é inevitavelmente uma estranha e seu olhar é marginal: ela “pinta ao revés” — metáfora que Ginzburg colhe de Proust (a pintura de Elstir, amigo do narrador de *Em busca do tempo perdido*) — e esse é seu jeito de criar, para si, uma condição estranha, que permita enxergar as coisas por um prisma marginal:

Elstir tinha se esforçado, diz Proust, ‘para expor as coisas não como ele sabia que eram...’, uma observação ligada à sua costumeira depreciação da inteligência, à sua insistência quanto ao primado da

⁴ Evidentemente, a defesa de uma posição indireta de observação do passado não é consensual, sobretudo entre historiadores que privilegiam o engajamento direto dos historiadores e da historiografia Josep Fontana, por exemplo, a considera “pouco eficaz” (FONTANA, 1998). Eric Hobsbawm, por sua vez, rejeita a falta de engajamento que ela implica (HOBSBAWM, 1998).

experiência vivida sobre as fórmulas pré-constituídas, os hábitos rígidos, o 'saber' (GINZBURG, 2001, p. 38).

Em outros termos, Elstir — e depois dele, Proust, e depois dele, Ginzburg, e talvez nós — reconhece que “o comboio de corda que se chama o coração” continua “a entreter a razão”, e é preciso considerá-lo. A “pintura ao revés” tem, por isso, sentido essencialmente cognitivo: pinta-se fora da expectativa para entender o que se passa; recusa-se o mimetismo na representação, confirma-se a rejeição do realismo “não adjetivado” do grande romance histórico do XIX, altera-se arbitrariamente a representação para provocar o estranhamento e atingir uma perspectiva antes insuspeita, para “alcançar o inalcançável”:

Parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos) [...] Proust [...] queria sugerir que tanto os historiadores como os romancistas (ou os pintores) estão irmanados num fim cognitivo (GINZBURG, 2001, p. 41).

Ao salientar as implicações cognitivas do estranhamento, Ginzburg recorre a Proust para descartar a tradição de naturalização da história, o reconhecimento de “contextos” estáticos, e para celebrar o trabalho interpretativo, que muitas vezes deriva ou se opera mais profundamente a partir de uma mentira, a da ficção, ou de um fingimento, do que de uma suposta verdade, construída social e textualmente. Na citada entrevista à Maria Lúcia Pallares-Burke, Ginzburg associa distância, estranhamento, inquietude à “imaginação moral”, que ele traduz como “*capacidade de fazer conjecturas sobre o ser humano*” (PALLARES-BURKE, 2000, p. 297). Assim atualiza, seguindo uma trilha já percorrida por Eliot e Faulkner, a noção que surgiu com Edmund Burke, no estertor do século XVIII: para Burke, “imaginação moral” era, cito Russell Kirk, a “*capacidade de percepção ética que transpõe as barreiras da experiência privada e dos acontecimentos*”

do momento [...] especialmente [...] as formas dessa capacidade praticadas na poesia e na arte” (KIRK, 2011, p. 140). “Imaginação moral” como a reintegração do particular no todo — um retorno ao mundo, que então se transformara —, como a tensão entre razão e irrazão, entre a “imaginação idílica” e a “imaginação diabólica”.

Trata-se, portanto, de uma imaginação moral que indica um lugar de leitura e um esforço de compreensão mais profunda da subjetividade contemporânea; que encoraja a especulação e acentua o senso imaginativo acerca dos sujeitos históricos. Essa imaginação moral, já enfatizaram Lionel Trilling e Gertrude Himmelfarb, jamais se confunde com qualquer tipo de moralismo, nem com concepções absolutas ou religiosas, e sim com a imaginação acerca das possibilidades, da variedade e da complexidade de todo trabalho de representação e de todo sujeito (TRILLING, 2015; HIMMELFARB, 2012). Não por acaso, Ricardo Piglia constata: “*de todos os signos da linguagem, o Eu é o mais difícil de controlar, o último que a criança adquire e o primeiro que o afásico perde. A meio caminho entre ambos, o escritor adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro*” (PIGLIA, 2017, p. 354). E, no segundo volume de *Os diários de Emilio Renzi* — obra de um autor que gostava de dizer que se graduou em história para melhor compreender a ficção —, Piglia recorre a mesma metáfora do revés para relacionar experiência histórica e literatura: “*Nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência*” (PIGLIA, 2016, p. 69)⁵. Piglia valoriza a necessidade de, por meio da ficção, pensar o passado para compreender o presente, teoriza sobre a história para alcançar, novamente nos termos de Koselleck, uma “teoria das possibilidades da história”, age para sobreviver no presente e acreditar em algum futuro (KOSELLECK, 1997, p. 228).

⁵ Tal afirmação sugere, nas entrelinhas, o célebre “*The Dry Salvages*”, de T.S. Eliot, que o autor argentino usou como epígrafe de seu romance mais vertiginoso, *Respiração artificial*, escrito durante o regime militar argentino de 1976 a 1983 e que já no título sugere a necessidade de repensar o passado para compreender o presente.

Ginzburg, ainda na entrevista a Pallares-Burke, reforça justamente essa capacidade de restaurar a experiência por meio de sua ressignificação e a partir do diálogo entre olhares e perspectivas diversas, da percepção aguda do outro, da proliferação de sujeitos e da transição do indivíduo, ou do específico, para o coletivo e para o plural. Dessa forma, ao aludir ao confronto categórico entre o olhar centrado e o olhar excêntrico, alarga a compreensão do espaço da ficção na história.

Rancière, no mesmo *O fio perdido*, avança, destacando a dimensão política do ato de ler e configurando uma “política da ficção”:

Eu posicionei, então, a política da ficção não ao lado do que ela representa, mas ao lado do que ela realiza: as sinalizações que ela constrói, as populações que ela convoca, as relações de inclusão ou exclusão que ela institui, as fronteiras que ela traça ou apaga entre a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e as significações, entre as coexistências ou sucessões temporais e as cadeias de causalidade (RANCIÈRE, 2017, p. 13-14).

Ao enfatizar as “realizações” da ficção, Rancière cria, assim, uma ligação — o “fio” —, uma zona de passagem, ou de transição, entre a ficção e a história, inclusive porque, como notou Lowenthal,

O que hoje conhecemos como ‘o passado’ não é o que alguém experimentou como ‘o presente’. Em alguns aspectos, nós conhecemos esse passado melhor do que aqueles que o viveram. [...] Tanto a estrutura quanto o conteúdo da ficção contemporânea reorganizam substancialmente o passado (LOWENTHAL, 1985, p. 191 e 227).

No entanto, e nunca é desnecessário reiterar, as “formas da ficção” dialogam com as da história e, apesar das muitas aproximações possíveis — por exemplo, por White, em seu esforço de identificar bases discursivas e efeitos comuns à história e à ficção (WHITE, 1994, p. 101) —, delas se distinguem: não são idênticas,

não respeitam os mesmos compromissos e não desembocam nos mesmos resultados. Historiadores e ficcionistas, prossegue Lowenthal, tampouco devem enganar-se quanto às possibilidades e aos limites de sua representação do vivido:

A diferença entre história e ficção está mais no objetivo do que no conteúdo. Independentemente dos mecanismos retóricos de que o historiador disponha, os objetivos de seu ofício vedam-lhe inventar ou excluir algo que afete suas conclusões; ao se definir historiador, e história a seu ofício, ele opta por que ela seja julgada pela precisão, consistência interna e congruência com os registros remanescentes. E, para tornar sua narrativa mais inteligível, ele não ousa inventar um personagem, atribuir traços desconhecidos ou incidentais aos personagens verdadeiros ou ignorar aquelas marcas incompatíveis, porque não poderia esconder tais invenções de quem tem acesso aos registros públicos, e nem sustentá-las, se expostas (LOWENTHAL, 1985, p. 229).

As constatações de Lowenthal reforçam a dimensão ambígua que une história e ficção e mostram que ninguém poderia afirmar, a propósito da história, aquilo que James Wood constata: *“O real, na ficção, é sempre uma questão de crença”* (WOOD, 2017, posição 117-120). O real, na história, é construção não livremente imaginativa: nele, a experiência do passado reaparece restaurada e ressignificada. Mesmo que sua composição resulte de inevitáveis anacronismos, ela revela a conjugação de perspectivas variadas e o respeito ao compromisso com o manejo adequada da documentação. O leitor — aquele criador de novas narrativas que aparecia no início desse texto — “acredita” no relato histórico porque assume previamente a existência de tais compromissos. Em outras palavras, história não é ficção. No entanto, ficcionistas e historiadores, quando tecem seus longos bordados narrativos, compartilham rituais assemelhados de reconhecimento e estranhamento, problematizam a verdade do que veem e do que escrevem, deslocam-se em meio às sombras de temporalidades passadas e presentes, frequentam teorias e metodologias

dissonantes, buscam posição adequada para representar — distanciam-se para mostrar (DIDI-HUBERMAN, 2000).

Retornemos a Proust e a Elstir para concluir: a ficção pode, sim, representar a história “ao revés”, ampliando, para nós, leitores-historiadores, a dimensão do trabalho crítico, promovendo a “imaginação moral”. E a reflexão histórica pode permitir-se recorrer a procedimentos narrativos que costumamos encontrar com mais frequência na ficção: por exemplo, o que moveu este artigo desde o princípio e que talvez derive de uma conhecida declaração de Borges, em que ele afirma que aquele que escreve no século XX (ou depois) deve admitir que a originalidade plena é uma quimera inadequadamente anacrônica; que todo escritor tem de postular a condição de “*amanuense do engenho alheio*”, de “*memória individual do coletivo*” (apud Ferrari, 1986, p. 84-85), de alguém que se propõe a (re)articular o que já foi dito e escrito, a produzir uma combinação nova, capaz de gerar significados também novos e, claro, jamais definitivos — narrativas provisórias, à espera de outra invenção do passado.

No emocionante final do volume 1 de *Os diários de Emilio Renzi* — livro repleto de verdades e mentiras, acessíveis aos mais diversos leitores e todo escrito no fio da lâmina entre a ficção, a memória e a história —, Ricardo Piglia expõe um Emilio Renzi — seu personagem, seu alterego, seu duplo — ainda elíptico, mesmo em meio à doença paralisante que mataria tragicamente o próprio Piglia:

[Renzi] retomou a oração que tinha deixado em suspenso, suspensa, como um trapezista que espera, alucinado, o sinal de seu parceiro para então se arremessar no ar e sem rede num duplo salto mortal que culmina quando apanha as mãos de seu ajudante que o espera, suspenso no alto, e se segura nele, como se diz, no ar. Isso que é narrar, disse em seguida, arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar (PIGLIA, 2017, p. 363).

Em meio ao bosque, ao revés, suspenso no ar. Pela ficção, historiadores oferecem a mão a esse trapezista. Pela história,

ficcionistas oferecem a mão esse trapezista – que somos nós. Suspensos e seguros no ar com ele, revisitamos o passado e, fingidores como os poetas, escrevemos ficção, escrevemos história.

Se a ficção de fato for um sismógrafo acurado e instigar a imaginação e a capacidade de ampliar a consciência do passado, de si e do outro, de explorar os estratos plurais do tempo, lê-la e estudá-la em diálogo com a história nos ajuda a concordar com Paulinho da Viola e afirmar que, “quando penso no futuro, não esqueço meu passado”.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CALVINO, Italo. *Saggi*. Milão: Mondadori, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'œil de l'histoire*. Vol. 4. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRARI, Osvaldo (org.). *Borges em diálogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FEBVRE, Lucien. *A história da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris: Armand Colin, 1953.

FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru: Edusc, 1998.

FUKS, Julián. *História abstrata do romance*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HIMMELFARB, Gertrud. *Moral Imagination: from Adam Smith to Lionel Trilling*. Nova York: Rowman & Littlefield, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

- KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- LEFRANC, Abel. *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*. Paris: Hachette, 1938.
- LORAU, Nicole. Éloge de l'anachronisme en histoire. *Le Genre Humain* (Paris) n° 27, 1993.
- LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- LOWENTHAL, David. *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: Free Press, 1996.
- MORETTI, Franco. *A cultura do romance*, São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NORA, Pierre (org.). *Essais d'ego-histoire*. Paris: Gallimard, 1987.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *As muitas faces da história*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 2. *Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi*. Vol. 1. *Anos de formação*. São Paulo: Todavia, 2017.
- PREMAT, Julio. *Non nova sed nove: inactualidades, anacronismos, resistencias*. Roma: Quodlibet, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel* (Paris), n° 6, p. 53, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RICCEUR, Paul. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1968.

- ROTH, Philip. *Os fatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RUSSELL KIRK. *A era de T.S.Eliot: a imaginação moral do século XX*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'idiote de la famille*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1971.
- STHENDAL. *De l'amour*. Paris: Gallimard, 1980.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TABUCCHI, Antonio. *Autobiografie altrui*. Milão: Feltrinelli, 2003.
- TRILLING, Lionel. *A imaginação liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.
- WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida*. São Paulo: Sesi, 2017, livro eletrônico.

DESTERRITORIALIZAR A LÍNGUA E ABRIR A ESCUTA

Eleonora Frenkel

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada, así en el viento del balneário en la cadência triste de los inviernos de ahora [...] Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central [...] Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón (BUENO, 1992, p. 32-34).

O portunhol selvagem como força de desterritorialização

A marafona do balneário de Guaratuba, protagonista de *Mar Paraguayo* (1992), narra sua fábula de amor e trama uma enredada teia de línguas que se desfazem ao passo que se escrevem. Escreve-se em busca daquilo que lhe escapa, escreve-nos (como leitores e interlocutores) para explicar o que não se termina de desvendar. A escritura lhe irrompe das entranhas e assume contornos de corpo, mas se torna um corpo-linguagem instável, que não se deixará encerrar por limites externos, desfigurando-os constantemente.

:acá me siento: ñandu: para urdir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poniente se poniendo en los otoños de agora: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu: invierno más que otoño pânico otoño: ñandu:

o que vá de secreta identidad entre estas dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones? (BUENO, 1992, p. 42-43).

Sentada para tecer, a narradora escreve e sente; como aranha urdindo sua teia, cria a trama e a percorre; ñandu é aranha-escritora, é a escritura como sentimento do texto e a leitura como abertura para senti-lo. As variações das palavras guaranis ñandu, ñanduti, ñandutimichi, elucidadas ao final da narrativa como aranha, aranhazinha e teiazinha de aranha, criam um jogo sonoro e semântico com as palavras sentir e sentar em português e espanhol, uma vez que ñandu tem também a significação do verbo sentir e do substantivo sentimento; na mescla do portunhol, sentir e sentar se confundem ao conjugar-se: me siento, sento-me, me sinto. O texto agencia diversas línguas, capturadas por sua força rítmica e sonora, e cria um território (como espaço literário) que as desterritorializa, que as imbrica de modo supra fronteiroço, que as mescla de modo bastardo, degenerado.

Wilson Bueno destaca a desterritorialização como um dos traços importantes de *Mar Paraguayo*, como uma de suas grandes marcas neobarrocas. O livro cria uma geografia inteiramente inusitada, dotando o Paraguai de um mar, e inventando uma não-língua conformada pela heterogeneidade interfronteiriça de línguas. Segundo Bueno (s/d), “o melhor de *Mar Paraguayo* é esse apagamento de todas as fronteiras, a indeterminação, como na Teoria do Caos, gerando leis sutis de determinações imprevistas” e “a única lei desse romance é a de que a língua não tem nenhuma lei, constituindo-se invariavelmente em devir”. Ressoa nesta concepção de escritura, a noção de Roland Barthes da literatura como espaço de resistência ao autoritarismo da linguagem, como escuta de uma língua fora do poder. Segundo Barthes, o poder se inscreve na linguagem e em sua expressão obrigatória, a língua. Enquanto sistema de classificação, a língua é opressiva; “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1989, p. 13). Se, na

língua, servidão e poder se confundem e se chamamos liberdade a potência de se subtrair ao poder, não poderia haver liberdade senão fora da linguagem. Dada a impossibilidade, dirá Barthes: “só nos resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (BARTHES, 1989, p. 15). O portunhol selvagem estaria ativando essas forças de liberdade que residem na linguagem, através do deslocamento que exerce sobre as línguas que o compõem.

Essa invenção de uma (não-)língua imbricada, onde se confundem e transgridem os códigos, gera uma “mescla aberrante” onde as tensões entre as línguas se revelam e onde uma se constitui como “erro” ou desvio da outra. Perlongher (1992, p. 9) dirá que, em *Mar Paraguai*, “não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática”. A suspensão da ordem provocada na narrativa dota-a da excentricidade barroca que se atualiza em poéticas neobarrocas latino-americanas, como as *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, ou o *Catatau* (1975), de Leminski. “Poéticas da desterritorialização”, dirá Perlongher (1992, p. 14), onde a experimentação com a linguagem satura sua função comunicativa, dissolvendo uma “pretensa unidirecionalidade do sentido em uma proliferação de alusões e toques” (PERLONGHER, 1992, p. 17) que, em *Mar Paraguai* se potencializam pelo contato com a estrangeiridade das línguas que se amalgamam sem tradução semântica.

A partir da leitura de González Echevarría, Perlongher (1991, p. 14) define o barroco como “arte furiosamente antiocidental, pronta a se aliar, a entrar em misturas ‘bastardas’ com culturas não ocidentais” e toma o exemplo da análise que Lezama Lima faz das obras do Aleijadinho e do índio Kondori, excêntricas mesclas que criam forças de descentralização da cultura hispânica imperial, através de promíscuas reapropriações de elementos indígenas e africanos. No portunhol de *Mar Paraguayo* intervém o guarani

como língua de uma minoria, de uma cultura não ocidental, que invade e tensiona a hegemonia cultural europeia.

Ao pensar a noção de literatura menor, Deleuze e Guattari (1975, p. 25) afirmam não se tratar da literatura de uma língua menor e sim da literatura que uma minoria faz em uma língua maior, sendo que sua primeira característica é que a “língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização”. No contexto colonial das literaturas latino-americanas, o português e o espanhol se tornam as línguas hegemônicas que subjagam e exterminam grande diversidade de línguas ameríndias. Ao ameríndio, exilado em sua própria terra, parece se lhe impor uma condição de não pertencimento a qualquer língua, posto que é destituído da língua materna e a língua imposta como primeira lhe será também estrangeira. Uma condição das minorias, como dizem Deleuze e Guattari, e um problema para uma literatura menor:

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 30).

No contexto pós-colonial, o guarani resta como sobrevivente, como “aquilo que aparece apesar de tudo”, como lampejo que nos ensina que “a destruição nunca é absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 65 e 84). A noção de sobrevivência, criada por Aby Warburg e retomada por Didi-Huberman, refere-se a uma “pós-vida, ou capacidade, que as formas possuem de jamais morrer completamente e ressurgir ali e quando menos se espera” (OVIEDO, 2011, p. 17). O guarani sobrevive como vestígio de um longo processo de extermínio, mas é a partir desses restos que se

rearma a memória e se cria essa literatura de uma minoria que invade e distorce línguas maiores.

Wilson Bueno destaca seu assombro ao constatar que a língua guarani tenha sobrevivido a séculos de domínio, submetida à opressão por diversos métodos infames, e que esteja ali, em *Mar Paraguai*, “tensa, intensa, viva, docemente manipulável pela poesia, ela mesma poema em estado bruto” (BUENO, s/d). Poema como texto e textura, palavras adensadas por sua materialidade, plasticidade, sonoridade. Como diz Perlongher (1991, p. 16), “o barroco tece, mais que um texto significativo, um entretecido de alusões e contradições rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso”. Essa linguagem dispartada, extravagante, excessiva, prolifera-se como gasto inútil e contradiz a lógica de acumulação do capital; satura a linguagem comunicativa e “abandona’ (ou relega) sua função de comunicação para desdobrar-se como pura superfície, espessa e irisada, que ‘brilha em si’: ‘literaturas da linguagem’, que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos” (PERLONGHER, 1991, p. 16).

Com essa força rizomática, proliferante, expande-se a selva do portunhol na poética de Douglas Diegues; sua selvageria incorpora o guarani e não se deixa limitar por qualquer fronteira, criando não-línguas em constante reinvenção, abertas a potenciais novas mesclas:

Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglés, franxute, italiano. Pero pueeso incorporar las lenguas que quiser, el tomáraho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple frontera (BUENO, 2017, p. 5).

A escritura de Douglas Diegues é também um território de fronteiras difusas, cujos contornos assumem uma mobilidade orgânica que expõe o caráter interpenetrável entre as partes que se

tocam. Nesse sentido, pode-se pensar o conceito de *confim* (CACCIARI, 2005, p. 13), como um espaço que se configura conforme os corpos (neste caso, corpos-linguagem) que nele se tocam; o *confim* não é um lugar previamente definido por linhas divisórias (o Estado-nação, a língua nacional ou a literatura brasileira); é um *topos* movente, onde o que distingue é, ao mesmo tempo, o que torna comum; onde quiçá as heterogeneidades se percebam como tal e se ponham em relação, como num passeio permissivo entre as diferenças, de onde podem brotar bizarros hibridismos. Segundo Cacciari, *confim* define problemáticamente um lugar, um *topos*, cuja noção possível é:

O limite (*peras*) do continente, mas enquanto este *toca* de i-mediato (sem *diastemametaxy*) o conteúdo. O lugar, isto é, *são* as próprias extremidades em i-mediato contato, *ta eschata*. Isso resulta na impossibilidade de definir o lugar sem referência ao corpo; não existe nenhum *topos* “desabitado”, porque a sua noção implica o *eschaton* do ente que insiste nele. *Topos* não poderá, por isso, se entender como uma extensão uniforme, equivalente, vazia, nunca poderá se confundir com uma ideia *a priori* de espaço (CACCIARI, 2005, p. 16).

O *confim* não delimita um lugar pelo externo, como um vaso, um continente e, poderíamos acrescentar, um domínio linguístico definido por um território geopolítico determinado? O *confim* define um lugar onde é o contato entre a matéria (ente, corpo, língua) que o conforma:

Cada ente é certamente fechado em um seu limite, mas é no seu movimento que esse limite, esse *extremo* ou *último* do ente toca outras extremidades. O continente não é outro que o *eschaton* do outro corpo. Passo a passo o lugar se define no *con-fim* do contato entre os corpos, onde cada um é, ao mesmo tempo, conteúdo e continente, limitante e limitado. *Topos* aparece, então, como um outro nome para dizer o limite extremo do ente, o ponto ou a linha onde ele entra em relação com o outro de si, onde ele “se oferece” integralmente ao contato com o outro (CACCIARI, 2005, p. 16).

As línguas não submetidas à centralização da unidade nacional de fronteiras geopolíticas (como vasos que contêm identidades) se mesclam nesse corpo a corpo que redefine de modo instável e movente um *topos* em constante devir, que se articula em relações supranacionais e revela hibridismos.

Nesse sentido, Douglas Diegues provoca o poder transgressor de uma língua não submissa à normativa padrão, resistente à gramática, desfigurada por intoleráveis cruzamentos. Diegues identifica esse procedimento em escritores como Guimarães Rosa, por exemplo, retomando uma passagem de uma carta em que revela ao tradutor Edoardo Bizarri com quantos vocábulos de diferentes línguas inventou a palavra “Moimechego”: Moi (francês), Me (inglês), Che (Guarani), Ego (Latim) (DIEGUES, 2011). A grande força da língua literária estaria nessa não-língua que suspende as fronteiras e cria amálgamas inusitados. Como afirmação dessa potência de resistência, dirá em entrevista a Douglas Diegues o escritor Fabiano Calixto: *“Eu acho o portunhol selvagem uma das lesões linguísticas mais intensas e interessantes que existem. Ação direta nas molas da falácia e do poder. O portunhol selvagem é desestabilizador, desierarquizador, anarquizante”* (DIEGUES, 2013).

A hibridação, nos mostra García Canclini, tem uma longa história na arte latino-americana e se constitui como um modo de elaborar as tensões entre as diferenças. O estudo de Canclini analisa diversos exemplos de “artes impuras”, mesclas entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, o europeu, o ameríndio, o africano. Em sua análise, a hibridação se apresenta como potência de mudança, como possibilidade de sair da estagnação de formas conservadoras, como deslocamento da noção de identidade para a noção de heterogeneidade, como possibilidade de converter a multiculturalidade em interculturalidade, evitando a segregação entre as diferenças. A dimensão ética do hibridismo está no enfrentamento à homogeneização tendenciosa desde os mais remotos processos colonizadores à lógica expansionista e centralizadora do capital e à noção de fusão sem tensão, que aponta a uma suposta mistura sem conflitos. Como diz Canclini (2003, p.

xxvii): “Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”.

Nesse sentido, parece-me importante destacar que os hibridismos etnolinguísticos do portunhol selvagem carregam a tensão dos enfrentamentos culturais, capturando forças heterogêneas e deixando-as consistir sem deixar de ser heterogêneas. Quando Deleuze e Guattari pensam a arte como devir expressivo de diversos meios e ritmos que compõem um território, apontam que essa territorialização implica, entre outros processos, intra-agenciamentos e interagenciamentos de componentes heterogêneos (cor, odor, som, postura, por exemplo) e que o modo de manter juntos esses elementos é uma questão de consistência. “A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo” (DELEUZE; GUATARI. 1997, p. 143) e essa síntese de heterogêneos capturada em um território constitui uma enunciação maquínica, uma máquina de fazer consistir as diferenças, porém, sem que deixem de ser o que são, sem pretender sua fusão como homogeneização. “O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos” (DELEUZE; GUATARI, 1997, p. 141).

Creio que é possível ler a reflexão de Wilson Bueno sobre o guarani em *Mar Paraguayo*, a partir dessa noção maquínica de síntese de heterogêneos ou, em outra chave, a partir da ideia de hibridação com tensão, apontada por Canclini. Wilson Bueno diz que

em todo o percurso de *Mar Paraguayo*, o guarani se impõe, exilado, feito resistência, palavras-poema, brilho e rebrilho, pitadas de luz. Entretanto, o guarani não se mistura, recusa-se a participar nesse jogo floral entre o espanhol e o português, a engendrar selvagerias portuñólicas (BUENO, s/d).

O guarani aparece como esse lampejo da possibilidade de resistência, vivo a despeito da expatiação e do extermínio, sem deixar de evidenciar as forças em enfrentamento.

A escuta como sentido aberto ao indecifrável

Cornejo Polar pensa o indigenismo latino-americano como um esforço de dar a conhecer o indígena ao mundo ocidental, onde o indígena aparece (desde as crônicas da conquista a narrativas do século XIX-XX) como “matéria de um ato de ‘tradução’ que o narrador realiza para o leitor, “ato pelo qual se assume, por um lado, que o referente foi transferido a outro ‘código e, por isso, interferido, mas também, por outro lado, que o ‘tradutor’ é suficientemente capaz e sua ‘tradução’ suficientemente fiel para oferecer uma imagem certa da realidade indígena” (POLAR, 1994, p. 724; tradução minha). Como “matéria de um ato de ‘tradução’”, o indígena teria que ser decifrado e assimilado a um código de sinais reconhecível pelo estrangeiro colonizador. A história de extermínio parece indicar que, a despeito dos esforços de tradução, pouco se entendeu. Nesse sentido, muito embora Wilson Bueno coloque um “elucidário” ao final de sua narrativa - que pode ser consultado ou não pelo leitor - o guarani, como código sem decifrar que mancha uma língua híbrida criada pelo escritor, desloca o princípio da necessidade de traduzir para compreender ou, mais do que isso, para conviver. A não tradução estaria sugerida como gesto ético de toque no corpo da diferença, deixando-se abertas as lacunas de compreensão.

Gayatri Spivak (2005, p. 48) chama a atenção para “a violência política da tradução como transcodificação”, que se manifesta em “arranjos bilaterais” entre, por um lado, “idiomas compreendidos como sendo essencialmente e historicamente particulares”, como por exemplo a língua de aborígenes australianos da região leste de Kimberley, “e, por outro lado, o inglês, compreendido como a própria semiótica”, ou seja, o “reconhecimento” da cultura desses

“herdeiros da opressão colonial” se daria por sua transcodificação ao código de signos que se convencionou como universal.

Creio que o portunhol maculado pelo guarani cria, ao contrário, um desarranjo, ao instaurar o indecifrável do código como provocação e expor o corpo do leitor à experiência de contato com o desconhecido, abrindo-lhe a possibilidade de não compreender e, entretanto, se envolver. O portunhol selvagem traria uma perspectiva radicalmente adversa ao provocar uma disruptiva interferência de códigos, desfazendo purismos nas línguas hegemônicas e imiscuindo a língua menor na tessitura do texto, na grafia alterada das palavras, na provocante sonoridade de vocábulos incompreensíveis.

A radicalização dessa potência transcriadora de códigos linguísticos e culturais em enfrentamento está em *transdelirações* de clássicos da literatura universal para o portunhol selvagem, como o poema *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe,¹ ou o *Poema em linha reta*, de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos.

Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.
Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuantu
Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tantas vezes vil,
Yo tantas vezes irrespondibelmente parasito,
Indesculpabelmente sucio,
Yo, que tantas vezes non he tenido paciência para bañarme,
Que he tropezado con mios pies publicamente en los tapetes de las
etiquetas (DIEGUES, 2017, p. 79).

Em uma reflexão sobre a tradução, Walter Benjamin (2001, p. 211) traz a referência ao que considera “o que de melhor se publicou na Alemanha sobre teoria da tradução”: o texto de Rudolf Pannwitz que fala sobre o “falso princípio” que fundamenta as traduções alemãs: “germanizar o sânscrito, o grego, o inglês”, sendo que, ao contrário, deveriam “sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão”, quer dizer “o erro fundamental de quem traduz é

¹ *El Kuervo*, por Douglas Diegues, Assunção: Yiyi Jambo, 2009.

apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (PANNWITZ *apud* BENJAMIN, 2001, p. 211). Nesse sentido, a tradução teria a potência de ampliar e aprofundar a língua para a qual se traduz por meio do elemento estrangeiro. O procedimento de Douglas Diegues estaria, então, instaurando o abalo no cerne do sistema, traduzindo um texto canônico da literatura em língua portuguesa para uma língua inexistente e inapreensível, transfigurada pelo contato horizontal entre línguas estrangeiras.

O princípio da tradução explicativa e etnocêntrica, que busca dar a conhecer o exótico através de sua transposição a um código assimilável pelos sistemas literários centrais,² é invertido ao promover a transcrição de textos consagrados da língua inglesa ou portuguesa para uma não-língua bastarda. Não se trataria, como no caso do indigenismo na leitura de Cornejo Polar, de tornar o indígena reconhecível pelo europeu e nem assimilado às nações americanas, mas de expor os hibridismos e as tensões irresolvíveis, ou as consistências de heterogêneos que se dão nos espaços intra e interfronteiriços.

La triple frontera es atrasada, bella, fea, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli (BUENO, 2017, p. 17).

Nesse espaço caótico de justaposição de diversidades, quiçá se possa pensar na suspensão da tradução como decodificação de diferenças. Ao invés de reduzir o desconhecido ao reconhecível, expor as heterogeneidades ao contato e ao contágio. Deixar-se

² Para pensar a discussão sobre a tradução e os sistemas literários, ver: Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. (Trad. de M. Vidal y R. Álvarez). Salamanca: Colegio de España; Even-Zohar. I. (1996). “A posición da traducción literaria dentro do polisistema literario”, en *Viceversa, Revista Galega de Traducción*, 2, 57-65; Casanova, P. (2002). *República mundial das letras*. (Trad. de M. Appenzeller). São Paulo: Estação Liberdade.

contaminar pelo estrangeiro, experimentar a dicção de uma linguagem errática e de difícil apreensão. Nesse sentido, abrir a escuta, a partir da reflexão de Jean-Luc Nancy (2007): partilhar um sentido possível e não necessariamente inteligível.

Faz-se necessária uma breve incursão pela complexa reflexão de Nancy sobre a escuta, onde discute sua singular relação com o sentido sensato (que distingue do sentido sensível) e entre a acepção de “entender” e “compreender”, como se todo “entender” fosse também um “entender dizer” e, inversamente, em todo “dizer” (ou em todo discurso) houvesse também um “entender” e, no fundamento deste, uma escuta. Nancy sugere que “talvez seja preciso que o sentido não se conforme com ter sentido (ou ser *logos*), mas que além disso ressoe”, e afirma também que, “se ‘entender’ é compreender o sentido [...] escutar é tender a um sentido possível e, em consequência, não imediatamente acessível” (NANCY, 2007, p. 18; tradução minha). O verbo “tender” traduz do espanhol a expressão “*estar tendido hacia*”, ou seja, “inclinarse em direção a” ou “ter a disposição de”. Aquele que escuta “tende a” ou se “direciona a” aquilo que emite o som e abre-se a um sentido que está para além desse som. “A escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo onde o som e o sentido se mesclam e ressoam um no outro ou um pelo outro” (NANCY, 2007, p. 19; tradução minha). O som que se escuta de modo musical, tende a ser escutado como sentido ressonante, no qual o sensato se encontra na própria ressonância e nada mais. Som e sentido são, assim, remissões que se propagam no espaço ondem ressoam, ao passo que ressoam “em mim”. Sentir é “sentir-se sentir”, ou seja, revela uma estrutura reflexiva, e estar à escuta é tender a um acesso ao si mesmo:

Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* dentro e fora, estar aberto *desde* fora e *desde* dentro, e por conseguinte de um ao outro e de um no outro. A escuta constituiria assim a singularidade sensível que expressa de modo mais ostensivo a condição sensível ou sensitiva (*aistética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio (NANCY, 2007, p. 33-34).

A escuta (se) abre à ressonância e a ressonância (se) abre ao si mesmo, sendo este o espaço mesmo de remissão do som e do sentido. A disposição para a escuta como escuta de si - como disposição a ingressar em uma espacialidade que, ao mesmo tempo, ressoa de fora para dentro e de dentro para fora, que é, simultaneamente, remissão de som e sentido(s) que me penetra(m) – “essa disposição profunda”, dirá Nancy (2007, p. 55), “é uma relação com o sentido, uma tensão em direção a ele: mas em sua direção com completa anterioridade à significação, sentido em estado nascente, em um estado de remissão para o qual não está dado o fim desta última (o conceito, a ideia, a informação)”.

Abrir a escuta teria a ver com deixar-se penetrar pelas ressonâncias de um querer dizer anterior a qualquer intenção de significação, como arrebatos verbais que irrompem quando não haveria nada que enunciar, ao amar ou sofrer, por exemplo; seriam “enunciações sem enunciado”, ou, a voz, que, a partir da leitura de Lacan, é diferente das “sonoridades falantes (significantes)” (NANCY, 2007, p. 59). Pensar a voz como pura ressonância abre a pensar o sentido para além da significação (ultrasentido), o corpo como caixa ou cubo de ressonância do ultrasentido e a “considerar o ‘sujeito’ como aquilo que, no corpo, está ou vibra à escuta – ou frente ao eco - do ultrasentido” (NANCY, 2007, p. 64). “A escuta está à escuta de outra coisa que o sentido em seu sentido significante” (NANCY, 2007, p. 66). Uma escuta musical onde o sintático se sobrepõe ao semântico e onde a dicção se evidencia. A dicção, por sua vez, “é o eco do texto no qual este se faz e se escreve, abre-se a seu próprio sentido, bem como à pluralidade de sentidos possíveis” (NANCY, 2007, p. 73).

A escrita literária, em seu conceito moderno (“elaborado desde Proust, Adorno e Benjamin e até Blanchot, Barthes e a ‘arhiescritura’ de Derrida” – NANCY, 2007, p. 72), entende-se como voz que ressoa, como ressonância do sentido para além da significação. A dicção do texto (seu ritmo e seu timbre) não é apenas um modo de falar ou de significar, mas também um modo de mostrar (*dictare, dicere*), dizer em voz alta, dar ao dizer seu tom,

seu estilo (sua tonalidade, sua cor, sua aparência – sua materialidade, sua tatibilidade), torná-lo sonoro, exclamá-lo e fazê-lo excluir-se. O ritmo é a pulsão do texto e o timbre é a ressonância do som. O sentido, aqui, é remissão, repercussão e reverberação e, como tal, é – como o sonoro – da ordem da participação, da partilha ou do contágio:

A comunicação não é a transmissão, mas a partilha que constrói sujeito: a partilha sujeito de todos os ‘sujeitos. Desdobramento, dança e ressonância. O som em geral, é, antes de tudo, a comunicação nesse sentido. Em primeiro lugar, não comunica nada, a não ser ele mesmo (NANCY, 2007, p. 84).

A transfiguração da homogeneidade linguística que preza a comunicação de um sentido se opera nos textos de Wilson Bueno e Douglas Diegues pela mescla entre línguas e pela invenção de vocábulos híbridos cuja dicção é um desafio e uma provocação. A intromissão do guarani em termos e expressões sem tradução, bem como a alteração da grafia de palavras em português e espanhol por esse contato com a língua menor tensiona à escuta dessa voz, essa não-língua que por vezes pode se fazer enunciação sem enunciado, ou pura ressonância. A exclamação do texto, seu dizer em voz alta, torna-se abertura à escuta do que, em mim, é estrangeiro. Cria-se um espaço sonoro que é o do contato com a diferença e da partilha sensível de uma memória ameríndia.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENJAMIN, Walter. “A Tarefa – Renúncia do Tradutor”. Tradução de Susana Lages. In: Heidermann, Werner. (ed). *Clássicos da teoria da tradução*, Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-216.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. "Fronteras: en los entrecielos del lenguaje", *Humboldt – La otra lengua*, edición especial sobre literatura, Goethe Institute, s/d. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/es3286146.htm> (Consultado 25/07/2017).

CACCIARI, Massimo. "Nomes de lugar: confirm", *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1): 13 - 22, 2005. Tradução de Giorgia Brazzarola.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIEGUES, Douglas. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona, 2017.

_____. "En medio a balas de borracha", entrevista a Fabiano Calixto, *Musa rara – literatura e adjacências*, 10/11/2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/fabiano-calixto-em-medio-a-balas-de-borracha> (Consultado 25/07/2017).

_____. "Los sertones del portugues selvagem", *Musa rara – literatura e adjacências*, 29/12/2011. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/los-sertones-del-portugues-selvagem> (Consultado 25/07/2017).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Tradução de Horaco Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

OVIEDO, Antonio. "Nota preliminar". In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução e notas de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adrian Hidalgo, 2011. p. 11-28.

PERLONGHER, Néstor. Sopa Paraguaia. In: BUENO, Wilson. (1992). *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 7-11

_____. Caribe Transplatino. In: _____. (org.). *Caribe Transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 13-27.

TRAVESÍAS PERFORMÁTICAS
INTER/TRANSFRONTERIZAS Y ENUNCIACIÓN EN
SITUACIÓN INTERSTICIAL: MAR PARAGUAYO (1992), DEL
ESCRITOR BRASILEÑO WILSON BUENO Y XE (2019), DEL
ESCRITOR PARAGUAYO DAMIÁN CABRERA¹

Lilibeth Zambrano

Escrituras emergentes en movimiento y perspectiva transcultural

El desdibujamiento de las fronteras convencionales entre lo local y lo global, marca el alcance de prácticas textuales con tendencia a territorialidades amplias. Estas prácticas emergentes se desarrollan en los márgenes móviles del desplazamiento cultural. Las estéticas desterritorializadas se producen a partir de relaciones asimétricas y flujos ambivalentes. Los imaginarios culturales de la contemporaneidad figuran no sólo lo “propio”, sino además su diálogo con el “otro”, con lo ajeno. En estos escenarios en tránsito es evidente la fragilidad de la noción de fronteras y el sentido de las nacionalidades. Ante estos contextos en tránsito, la comparatista brasileña Zilá Bernd considera que sería más pertinente hablar de *estéticas transculturales*, abiertas a interacciones y a la creación de lo nuevo (2013, p. 215). En la actualidad la estructura tradicional del Estado-Nación pierde su sentido, la identidad en singular resulta ser un reduccionismo intolerable y los centros se diseminan perdiendo su carácter hegemónico. Así, el sujeto de enunciación *inter/transfronterizo* habla desde los márgenes. El resultado de las múltiples movilidades constituye un

¹ Este trabajo forma parte de proyecto de investigación titulado “Literatura y frontera: tránsitos, territorialidades movedizas y estéticas del desarraigo”, financiado por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, bajo el código H-1524-15-06-B.

entramado en un complejo palimpsesto. Para Bernd, el concepto de transculturación parece presentar ventajas frente a los fenómenos descritos por el multiculturalismo y el interculturalismo, en el acto de reflexionar sobre la diversidad y el contacto entre múltiples culturas. El escenario del *entre-lugar* funda en la dinámica intercultural una forma de conjunción del deseo de los sujetos migrantes de amparar sus identidades culturales y la quimera del lugar de llegada de erigir una nación a partir de la convergencia cultural. No obstante, para Bernd el multiculturalismo y el interculturalismo son proyectos políticos e ideológicos con propósitos integracionistas. Por lo tanto, difieren del transculturalismo en la medida en que éste aparece vinculado, especialmente, a la interpretación de las fricciones entre culturas distintas con estatus diferentes. Es por ello que los dos primeros modelos (multi- e inter-) de disposición de culturas desiguales, son para Bernd insuficientes en estos momentos en los que los tránsitos entre culturas establecidas, se han desarrollado considerablemente en escenarios intersticiales confusos. Los intercambios y los procesos de hibridez entre comunidades culturales discordantes son cada vez más caóticos y ambivalentes:

[...], o conceito de transculturação e de transferências culturais parece ser o que mais se adapta à realidade da condição pós-moderna, na qual há trocas, intercâmbios. Perdas e ganhos nas passagens de uma cultura para outra, gerando de origem quanto da cultura de chegada [...] (BERND, 2003, p. 215).

En la dinámica transcultural juega un papel preponderante la implosión de los modelos binarios: centro/periferia, civilización/barbarie, cultura de origen/unidad nacional, extranjero/autóctono, etc. Así, en estos modelos se producen transgresiones, desvíos y dislocamientos significativos. De ahí que para enfrentar el dinamismo del proceso cultural de las constantes fusiones e imbricaciones, urge abrir el horizonte de la reflexión al reaprovechamiento de los vestigios culturales de procedencias diversas en *perspectiva transcultural*. Esto

supone elegir los senderos de la reciprocidad en las relaciones culturales, para garantizar la productividad de los intercambios y de las hibridaciones (BERND, 2003, p. 215).

La *perspectiva transcultural* actúa de modo rizomático en la medida en que transferencias culturales se multiplican en *líneas de fuga*. Estos puntos de fuga adquieren en las literaturas desterritorializadas formas imprevisibles. Es así como todas las culturas están conectadas por un mismo rizoma. Los flujos culturales se movilizan en direcciones insospechadas y se extienden en todos los sentidos en diálogo transcultural. Las dinámicas *inter/transfronterizas* se desarrollan en textualidades performáticas desplegadas a través de procesos estéticos de desterritorialización. En este sentido, nos interesa dar cuenta de las especificidades enunciativas y el proceso de *performatización* de las voces dislocadas en los escenarios *inter/transfronterizos* representados en *Mar paraguayo* (1992), del escritor brasileño Wilson Bueno y *Xe* (2019), del escritor paraguayo Damián Cabrera². Para llegar a la comprensión de nuestro objeto de estudio partimos de la inquietante interrogante: ¿de qué modo la narradora de *Mar paraguayo*, de Bueno y el narrador de *Xe*, de Cabrera, crean estrategias de performatividad dentro del lenguaje fronterizo?

Ahí: en el espacio intersticial del discurso fronterizo

Posicionarse en un lugar fronterizo implica estar dentro y fuera de los límites culturales y adoptar una actitud en tránsito. El mayor desafío que se nos presenta ante textualidades de transgresiones, desvíos y dislocamientos de los modelos, tiene que ver con la problematización del lugar movedizo desde el cual el relator *performer* habla. Así, ¿qué tensiones y ambivalencias marcan

² Nació en Asunción en 1984 y se crió en el Alto Paraná. Lic. en Letras por la Facultad de Filosofía de la UNE y máster en Filosofía por la Escola de Artes, Ciências y Humanidades de la Universidad de São Paulo. Ha publicado *Sh...horas de contar* (2006) y *Xiru* (2012), ganadora del Premio Roque Gaona.

ese sitio enigmático y ambivalente de la frontera desde la cual hablan los sujetos fronterizos? Estamos ante dos novelas particulares en las cuales hallamos dos narradores *performers* en tránsito, que se desenvuelven en zonas fronterizas abiertas para poner en jaque el modelo de Estado Nación. Wilson Bueno y Damián Cabrera se valen de estrategias textuales-discursivas particulares. Ambos construyen sus textos a partir de una lengua desterritorializada que se reterritorializa en la escena del relato que cada uno construye con sus propios recursos expresivos. Estas narrativas emergentes inscriben las lenguas, las costumbres, los modos culturales y los territorios en espacios fronterizos inconsistentes. Las culturas y las lenguas que migran entran en contacto *ahí*: en el *entrelugar* de uno u otro lado de la frontera: atravesando las identidades nacionales. En ambas novelas se produce la convergencia de elementos socio-culturales y lingüísticos de tres ámbitos distintos: Mbyá guaraní, Paraguay y Brasil. Los elementos simbólicos que forman parte de estas territorialidades entran en contacto en las zonas ambiguas y conflictivas de la Triple Frontera.

Xe (2019), de Cabrera, consta de ochenta y tres fragmentos narrativos-poéticos breves que constituyen una suerte de capítulos como novela corta o poemas en prosa. La fusión de lo narrativo con lo poético se nos muestra como una primera zona simbólica de contacto. En este espacio de fricción se configura una trama híbrida de géneros literarios. En este sentido, tanto lo narrativo como lo poético se desterritorializan para alcanzar nuevas dimensiones en el texto en el cual se reterritorializan: *Xe*, de Cabrera. Los límites entre lo narrativo y lo poético son difusos creando una urdimbre ambigua. El sesgo poético en *Xe* trenza una escritura indescifrable. En ella la comprensión del lector se ve socavada por la continua conversión de las formas. La existencia de quien habla aparece inscrita en una atmósfera enigmática. La composición de los fragmentos narrativos: poéticos breves en *Xe*, se rige por el empleo de figuras de posición y de omisión. Estas figuras marcan el ritmo y la postura enunciativa de quien habla dentro del texto. Asimismo, distorcionan la sintaxis

y acentúan la forma elíptica en el discurso del narrador *performer*. Como podrá verse la forma en la escritura constituye una preocupación fundamental para Damián Cabrera. De hecho para la escritura de *Xe*, el autor paraguayo se ha valido de los dispositivos que le ofrecen los teléfonos celulares y los blogs. Estas herramientas le han permitido explorar y experimentar con posibilidades de expresión significativas a la hora de plantearse la escritura de *Xe*. La novela corta : poema en prosa de Cabrera se redimensiona en la pluralidad de los signos, a partir de una *poética de la escritura* en la cual el escritor *performer* escribe dibujando en la extrañeza. La escritura de Damián Cabrera nos inquieta por las figuras del silencio del lenguaje en tres dimensiones: castellano paraguayo-guaraní paraguayo y portugués de Brasil. Estas lenguas son empleadas por el narrador *performer* en su condición de sujeto trilingüe.

En *Xe* la palabra reticente resulta de un fenómeno extrañamente opaco de la sombra del tiempo que silencia la misma escritura. Estamos ante una escritura de sombras como umbral del lenguaje de lo que está siempre por decirse, en un rumor de límites inusuales de lo que no ha sido en la elasticidad temporal de cada punto y seguido:

Llovizna y corta. Madrugada indigerible en trozos por el paseo de gigantografías publicitarias, donde muy solo. Yo. Mi estar de una vez por todas. Aunque no haya hora decisiva para mí. Porque la vida me come. Perezosa. En la calle, desafío: circunstancia, o sueño” (CABRERA, 2019, p. 7).

En *Xirú*, novela de 2012, Damián Cabrera emplea las tres lenguas: el castellano paraguayo-el guaraní paraguayo y el portugués de Brasil. El autor paraguayo nos presenta capítulos enteros en cada una de estas lenguas y capítulos híbridos en los cuales usa las tres lenguas al mismo tiempo. En el caso de *Xe*, novela de 2019, Cabrera sigue usando las tres lenguas indicadas pero prevalece en todos los capítulos el castellano paraguayo y en ellos aparecen frases en guaraní paraguayo o en portugués

brasileño, para mostrarnos a un narrador *performer* que se cubre con el velo del lenguaje, en un diálogo con el guaraníhablante y el portuguéshablante que habitan en él:

Me alejo o doblo, me tiento, por la plaza de los lapachos. Meu medo é uma dívida de aluguel: eu não paguei. La moto es luz, detrás de mí, delante es negra. Detrás azul o blanca. Vamo mbóra, kape. Por la calle sin acelerar muy fuerte, hacia un baño lejos. Ellos debajo de un árbol, nosotros no. De todas las piernas que se abren, de todos los dobles sentidos elijo uno, su asiento por vía y apoyo, opaco el vestigio (CABRERA, 2019, p. 27).

Damián Cabrera (como Wilson Bueno) traduce las interferencias culturales en la Triple Frontera, a partir de una escritura transgresora que se vale de una lengua productiva y literaria: “Comenzaste a pensar en otro idioma como si fuese el tuyo propio. Y comenzaste a hablar, convencido de que las palabras fluían con claridad. Ya no necesito traducir, te dije. No es una forma de mi necesidad” (CABRERA, 2019, p. 101). La lengua fronteriza o Portuñol salvaje participa de una dinámica de contrabando. En la Triple Frontera circulan bienes culturales y lingüísticos que se entretajan en la tela discontinua y sinuosa de *Mar paraguay* y *Xe*. A través de la traducción de esta lengua entreverada en las escrituras desterritorializadas de Bueno y Cabrera, se produce la resignificación de los sentidos diseminados *ahí*: como mecanismo de transposición en clave transcultural:

El ejercicio de la mezcla, que quizás valga más como acto que por lo que se dicta en su decir, se asemeja a la posición del híbrido cultural en tanto actor político que confunde los artefactos de reconocimiento y discriminación. Así como la hibridez hace tambalear las posiciones de la autoridad colonial y de la contestación de la diferencia, [...] (CABRERA, 2014, p. 170).

El título de la novela corta: prosa poética de Cabrera, adquiere la forma del símbolo químico del Xenón indicado en la tabla periódica. Se

trata de un gas incoloro, inodoro e insípido que se halla en la atmósfera en trazas y usado para crear los focos de luz blanca y azul violácea comunes entre los motociclistas. Asimismo, Damián Cabrera alude a la etimología griega con los sentidos de raro, extraño y extranjero. Estos sentidos juegan un papel importante dentro de la narración poética. Están vinculados a un joven que realiza constantes viajes de Ciudad del Este a Asunción y hacia universos nocturnos, en compañía de un motociclista a quien se va acercando de modo afectivo y con quien tiene una relación sexual ambigua. El joven protagonista de *Xe* experimenta múltiples formas de desarraigo físicos-territoriales. Así observamos extravíos por los espacios que transita, confusiones psíquicas, dislocaciones lingüísticas y desvíos discursivos como resultado de la hibridez de los géneros literarios, en una suerte de novela corta: poema en prosa y crónicas de los viajes del protagonista. En un principio, estas crónicas fueron pensadas como posibles textos para ser enviados en la forma de SMS (mensajes de texto).

En *Xe* aparecen las huellas y los vestigios escritos de una voz silente. Los relatos cortos o poemas en prosa se conectan a partir de la intersección de un hilo narrativo con un plano de proyección de otros hilos a lo largo de la narración. En apariencia vemos cómo el narrador *performer* va dejando marcas en la escritura al desplazarse a una nueva posición. Los indicios que va dejando el narrador nos permiten inferir o deducir la existencia de algo extraño a sí mismo. Esto resulta de la imposibilidad de encontrar originales en su presencia-ausencia: ese simular estar presente en un instante ausentándose. El tejido de hilos narrativos entrelazados se despliega en la madeja y sus nudos. Tirar de los hilos narrativos en *Xe* forma parte del arte del tejedor-lector, quien al agitar una multiplicidad de hilos, éstos se deslizan invisibles, como el secreto del devenir-tejedor que opera a través de la estrategia de lectura derridiana de la deconstrucción. Las tácticas o mecanismos textuales de escritura en *Xe*, trascienden los propósitos de quien produjo el texto o las intenciones que pretende manifestar el texto mismo. Como desliz textual nos empeñamos en emprender un viaje a través de la narración poética de Cabrera, para dar con los

puntos silentes u ocultos: aquellos momentos de contradicción del propio sujeto que habla *ahí*. Así, el protagonista pone en tensión aquello que quiere manifestar y lo que está obligado a significar. Al poner al descubierto el sedimento se logra llegar al substrato: a aquello que el narrador *performer* dice pero de lo que no es consciente o simplemente no quiso decir y se le escapó. La textura sinuosa y ambigua del discurso del protagonista se resiste a ser comprendido. Nos arriesgamos a una lectura sospechosa como estrategia con la que se intenta sorprender al texto en sus zonas marginales-fronterizas (los dos puntos, los espaciados, los espacios vacíos, el uso de los puntos seguidos/las pausas y cortes...): para nombrar, despojar, desapropiar, expropiar el espacio polifónico: espacio fronterizo atravesado, pospuesto, diferido. La huella obliterada del tiempo en la inscripción del habla del narrador *performer* en *Xe*, aparece como murmuración ininterrumpida del sentido. La figura en el umbral se convierte en la ausencia de quien inscribe su habla *ahí*, transformada en el símbolo *Xe* de lo que excede del adentro y se expande en un afuera sin deslindes:

Llevo el olvido de mí hasta una sombra, donde me abandono. Invisible soy. Las pelvis inclinadas, hacia delante. Para abrir hay dos significados. Noto. Las piernas, y orinar. Junto al carrito del panchero me dormí, sin plata. Hay dos significados en un mismo acto, como un órgano con dos funciones. Es lo que descubro. Excretor. Hay felicidad en este hallazgo. Ahora subrayo: hay en esta postura dos sentidos. El uno deseable. O ambos. Para el pasaje [...]
(CABRERA, 2019, p. 8).

Tanto la protagonista-narradora de *Mar paraguayo* como el protagonista-narrador de *Xe* hablan y escriben desde los dos puntos, abriéndose hacia un espacio intersticial en el cual se manifiestan sin ser dichos aún. Están instalados *ahí* en silencio e invisibles o no, lo que hace posible el hablar y el escribir de cada uno:

[...] Ahí, en los dos puntos, en ese dónde que ningún quién puede – definitivamente- ocupar, que cualquier quién está de continuo

ocupando, tendría lugar el lenguaje y la ficción y la literatura, o para mejor matizar esas conjunciones: el lenguaje: la ficción: la literatura [...] (CUESTA, 2001, 189).

Ahí: representa una unidad deíctica o mostrativa: simboliza el intersticio: ese espacio entre dos orillas: el entrelugar al cual se refiere Silviano Santiago: el tercer espacio aludido por Homi Bhabha en el *Lugar de la cultura*, como resistente a la traducción: inexistente en otras lenguas pero gracias al español puede decirse además aquí y allí. El espacio fronterizo está simbólicamente dividido por los enclaves de los dos puntos. El inciso de los dos puntos crea una dinámica fronteriza ambivalente: *aquí*, cerca de quien habla en el presente de la enunciación y *allí*, lejos de quien habla, ausente o distante del lugar de la enunciación. Esa zona indeterminada y de resistencia cultural se nos presenta exterior al *aquí*, del lado paraguayo y al *allí*, del lado brasileño. Asimismo, ajena a los límites de los espacios de movilidad de la narradora: protagonista de *Mar paraguayo*, de Bueno: de su comunidad mbyá guaraní-al interior de Paraguay y a Guaratuba, como lugar de llegada y del narrador: protagonista de *Xe*, de Cabrera: de Asunción a Ciudad del Este y de ahí a Brasil a través de la lengua misma.

Las subjetividades fronterizas en ambos textos hablan en el *locus* de enunciación ambivalente del *ahí*. Este espacio contradictorio del *entrelugar* del discurso fronterizo se despliega en escrituras espaciadoras e interiormente espaciadas: “[...] ‘ahí’ es (significa, señala, indica) un lugar ‘no-aquí’: ‘no-allí’ [...]” (CUESTA, 2001, p. 190). El espacio intersticial indicado por el deíctico *ahí* de los dos puntos, se sitúa en un lugar ambiguo que no es éste, del lado paraguayo ni aquél, del lado brasileño. Resulta ser quizá un espacio excedido como ubicuidad ilocalizable en permanente tensión e inquietante: ni presente ni ausente: *no-aquí: no-allí*, sino como tercer espacio o espacio intermedio:

[...] El proceso enunciativo introduce una escisión en el presente performativo de la identificación cultural; una escisión entre la

demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación, o resistencia [...] (BHABHA, 1994, p. 155).

En *Mar paraguayo* (1992), del paranaense Wilson Bueno, estamos ante el asombro de un acontecimiento inusitado que pone en evidencia la situación confusa en la que aparece inmersa la protagonista. A partir de este suceso extraño se desarrolla una escritura desterritorializada que deviene performática. En ella hallamos a un cuerpo oscilante entre una u otra orilla de la frontera que separa, simbólicamente, a Paraguay de Brasil. En esta zona compleja del Paraná nos encontramos a una indígena de la comunidad Mbyá guaraní, quien emprende una travesía desde su asentamiento en Paraguay a la región fronteriza y turística de Guaratuba, del lado de Brasil, bajo la protección de un hombre mayor. Quien habla en la novela de Bueno, lo hace desde un *locus* de enunciación ambivalente que se hibridiza a partir del contacto entre lenguas y culturas distintas. Estamos ante un acto de transgresión lingüística (ilegalidad de un habla translingual) e invención de una lengua en tensión construida por la migrante en el espacio intersticial (habla fuera de la ley en la lengua prescrita). En una escenografía *inter/trans*fronteriza trilingüe se erige una lengua fronteriza entreverada: la lengua mítica (guaraní) se entrelaza a la lengua vernácula (el castellano de la abuela argentina) y a la lengua vehicular (el portugués de Guaratuba-Brasil). En la escena del relato se instala el yo, en situación de soliloquio interior, de un sujeto estigmatizado a partir del apelativo “la marafona del balneario”. Este estigma desacredita a su portadora en la medida en que su identidad es deteriorada:

Mientras el extraño está presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente de los demás (dentro de la categoría de personas a la que él tiene acceso) [...] Un atributo de esa

naturaleza es un estigma, en especial cuando él produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio [...] (GOFFMAN, 12).

La historia de la mantenida se configura a partir de la muerte del hombre mayor. La extraña muerte de “el viejo”, tal como ella lo llama, constituye una forma de liberarse de la culpa ante un posible asesinato de éste. El relato dislocado de “la Marafona del balneario” forma parte de una dinámica compleja de desterritorialización y reterritorialización de los cuerpos, las lenguas y las culturas. El desarrollo narrativo nómada y errante se despliega a partir de tres *líneas de fuga* significativas: “Noticia”, “Ñe’ẽ” (palabra-alma) y “Añaretã” (infierno). A través de este sistema rizomático se nos presenta una nueva forma de narrar. Esta manera distinta de contar pone en jaque las estructuras lineales, causales y cerradas, dando paso a una construcción abierta con múltiples conexiones y posibilidades de sentidos imprevisibles. A partir de una transversalidad fugitiva Bueno logra huir de los cercos territoriales, lingüísticos y los códigos culturales hegemónicos, para fundar una escritura desterritorializada con carácter performático. En esta narrativa transversal Wilson Bueno traza una nueva cartografía *inter/transfronteriza*. Este modo distinto de cartografiar horada el rígido modelo de Estado-Nación y transgrede las normas prescriptivas de las lenguas. En esta nueva estructura narrativa se inscribe un habla en contención. El sujeto de enunciación interpela al interlocutor ficticio en su empeño por ser comprendida: “[...] No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no maté a el viejo” (BUENO, 1992, p. 14). Desde la primera parte de *Mar paraguayo*, “Noticia”, el sujeto de enunciación se instala en el intersticio para inaugurar una narrativa performática. En esta narrativa emergente el cuerpo de su protagonista se ve envuelto en una dinámica compleja de *travesías* entre lenguas y culturas en contacto: “Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del parraco, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugues [...]” (BUENO, 1992, p. 13). En esta primera *línea de fuga* la protagonista nos revela la importancia de la lengua guaraní en la

narración que pretende articular. Asimismo, de entrada llama nuestra atención las posibilidades de sentido que la lengua y la cultura guaraní tienen para la comprensión de la existencia misteriosa de la Marafona del balneario de Guaratuba.

A uno y otro lado de los dos puntos hallamos un cuerpo dislocado que se esfuerza por comunicarse. *Ahí*, en la frontera de las lenguas y las culturas, la marafona del balneario inicia el doble proceso de desterritorialización y reterritorialización, posicionándose de forma fluctuante en uno u otro lado de la frontera. El relato que se despliega a partir de la segunda *línea de fuga* lleva el título de “Ñe’ẽ”, palabra-alma. En esta línea narrativa la voz de la narradora se articula a partir de una huella profunda de la cultura y la lengua guaraní: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país –esta haciendo guaraní, guarânia e soledad [...], trazia dentro en mim toda una outra canción [...]” (BUENO, 1992, p. 16). El sujeto de enunciación en “Ñe’ẽ” habla desde el lugar primordial de la cultura guaraní. La palabra constituye el eje fundamental en los momentos críticos por los que pasa la protagonista. A partir de una focalización interna se erige una voz enunciativa compleja y dinámica. En esta parte, la narración es interrumpida por espacios vacíos o de silencio, que condicionan el escenario impreciso del intersticio desde el cual la narradora *performer* habla. La protagonista como marafona en el lado brasileño, es despojada del asiento de los fogones, el *tavaiguá*, experimentando el drama de una memoria ausente, en el modo de ser y de vivir primigenio: el *ñande reko* / el *teko yma*. Asimismo, ansía el asiento de la lengua, la palabra-alma, en el anclaje movedizo e inestable del otro lado de la frontera, donde permanece paralizada por el horror de una existencia abatida por la soledad y desorientada por la incertidumbre: “[...] Y el miedo es una cosa viscosa que viene de dentro –devagar, postando sus patas-de-pelos, llegando, sutil, para te pagar, após em pânico, para te pegar –definitivamente- por las cordas del corazón [...] Añaretã que se mueve [...]” (BUENO, 1992, p. 19).

En el acto confesional de la protagonista se nos revela el vacío melancólico de su vida marafa: “[...] alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guaranias harpejados dolientes imperfecta soledad [...]” (BUENO, 1992, p. 23). La narradora *performer* apela a los *lectores inventivos*, posibles receptores de sus confesiones, desdoblándose en otra que habla a sí misma en la medida en que llama la atención de sus confidentes. La interpelación discursiva es un aspecto significativo y peculiar en la escritura de la protagonista de *Mar paraguayo*: “No, lector, no vá jamás atrás de lo que chamam aparência: uno cuerpo-de-ninfa puede que se arda también en el infierno [...]” (BUENO, 1992, p. 53). La narradora-escritora *performer* llama la atención de sus lectores. Ella a lo largo de su narración está advirtiéndolo a sus confidentes que lean entrelíneas y que no se fíen de las apariencias de sus confesiones: “[...], a ustedes que me lêem como quien secretamente se posta ante la fresta de una puerta cerrada” (BUENO, 1992, p. 57). Ella participa de la escritura a partir de un juego de circunloquios, como puesta en *perf* de su existencia balbuceante, en el vaivén de las lenguas y en un suceso narrativo trashumante. La protagonista se pliega sobre sí misma en la acción de poner al descubierto algo que la atormenta. En un acto performático pone capas espesas a aquello que oculta. Algo sombrío queda escondido en la ambigüedad de su decir:

[...] Es demorado ali donde el balor empeza a urdir su vida secreta. E para que dentro no se crien estos espácios onde se anda la muerte sin pressa como las tarântulas, escribo esto acá, derramado y lúgubre. Yo, la marafona sin nexo del balneaário, cosida a el viejo – su más encantadora depsidra, eponja agarrada a los restos- derrames del viejo [...] (BUENO, 1992, p. 32).

La voz construye un cuerpo femenino que narra-escibe desde el pánico que experimenta ante el castigo infernal por la muerte ¿asesinato? de “el viejo”, su concubino de muchos años. La protagonista se empeña en reconstruir sus vínculos con el modo de

ser guaraní. En el problemático presente de la enunciación se consuma su travesía a través de la frontera. Más allá y más acá del *limes* lingüístico del dominio cultural de uno u otro margen ella será “[...] ali o que ya no lo sô más acá [...]” (BUENO, 1992, p. 34). Los dos puntos empleados de manera recurrente por la narradora-escritora *performer*, trazan *líneas de fuga* hacia uno u otro lado de la frontera, poniendo en *perf* su cuerpo-*ñandú* (araña) que teje en su propia tela con los hilos de su cultura guaraní y su metamorfosis en cuerpo-escorpión del cual emergen las fuerzas malignas del *añaretã* (infierno). Las idas y venidas de la protagonista-araña que hila su trama con una madeja de asuntos entremezclados de la cotidianidad, son interceptados unos a otros y retomados a lo largo de la narración. Este complejo proceso de resignificación forma parte de una estructura narrativa errática que genera en todo momento confusión. La misma protagonista entra en contradicción con respecto a la muerte del viejo que la protegía. En algún instante de la narración ella despistada confiesa haber matado al viejo: “Fue simples: solamente lo tomê desprevenido e con una, una sola distracción y el malo que era ser su atendente y obrigatoria esclava, lo juguê al sofá con terror y susto – estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna” (BUENO, 1992, p.16). Este rastro del habla en la confesión de la protagonista constituye un guiño sorpresivo para los lectores atentos. Son evidentes los movimientos fluctuantes de inestabilidad oculta de la protagonista de *Mar paraguayo*. La narradora *performer* asume una actitud paradójica en toda su narración. A lo largo del relato la protagonista nos va ofreciendo explicaciones de los hechos sin dejar de contradecirse. En la medida en que niega en muchos momentos de la narración haber sido responsable de la muerte del viejo, asume veladamente el hecho sin que ella misma se de cuenta del estado de confusión en el cual vive. Asimismo, atribuye al viejo valores positivos y negativos. El habla de la protagonista se *inscribe* en el paradójico escenario del *entre-lugar*. La protagonista participa de una estructura discursiva evasiva en una narrativa móvil y bifurcada. Su discurso se instala en una red saturada por la interferencia de tres

lenguas en un *ahí* que se reactualiza constantemente por la intervención de contextos diferentes.

La narradora-escritora *performer* construye una imagen distorsionada de sí misma. Para ello, concibe un dispositivo a través del cual su actividad enunciativa articula una manera de decir y un modo particular de vehicular los enunciados en un contexto fronterizo que tiende a hibridizarse en una producción discursiva heterogénea. Resulta muy seductor el modo cómo la protagonista de *Mar paraguayo* lleva a cabo el acto de atravesar múltiples fronteras y circular en el *interdiscurso*, para hacer aparecer en la escena del relato las relaciones invisibles de la protagonista con un conjunto de referencias que surgen de la propia cultura:

[...] acá me siento, en nesto sofá diagonal a la ventana, e al sentar-me é casi como se toda me desabasse demoronada: unos retortores en la entraña: el sol crepúsculos entreteciendo-se, de úmidas cambiantes: espacios de onde ya pueden mober-se kas ocupaciones ceremoniales de la luz y de la luna: por entre la copa de los sombrêros ô entre los duros vacíos de la higuêra que devastan de sombra y sospeición al entardecer del balneário: higuêra, côpa, sombrêros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricô: estos voces guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandu no hay mejor tela de que la telaraña de las urdididas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdididas hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó: (BUENO, 1992, p. 42).

A través de la *interlengua*, como espacio de confrontación entre variedades lingüísticas, el nuevo código que moviliza el discurso de la protagonista es, en efecto, en la frontera de lo decible y de lo indecible, el universo de sentido que ella instaura. La elaboración escenográfica del discurso fronterizo, surge como representación de la propia situación de enunciación de la narradora-escritora *performer* en y desde un *locus* de enunciación huidizo e inestable. El

discurso ambivalente de la protagonista configura un mundo válido por su propia emergencia. Su discurso es inseparable del escenario fronterizo que le da soporte. El *ethos* fronterizo inferido por la protagonista, moviliza la afectividad de la narradora-intérprete, valiéndose de distintos materiales lingüísticos y diferentes referencias a culturas en tránsito. Las lenguas en contacto transgreden los límites en el discurso a la deriva de la protagonista. El uso del español y el portugués por parte de la marafona se halla fuera de los límites normativos de las mismas. Sin embargo, es curioso ver hasta qué punto la norma de la lengua guaraní es respetada por la guaraníhablante. Las referencias reconocibles provenientes del guaraní son de la cosmogonía. En *Mar paraguay* las fronteras tradicionales entre las culturas y las lenguas se borran. Se nos presentan formas estratégicas de contención y resistencia cultural inusuales. Estamos ante una narrativa de la resistencia y la diferencia cultural. El proceso incierto y amenazante de la transformación cultural marca un proceso de enunciación intersticial. A partir de esta modalidad enunciativa se diseñan sistemas ambivalentes de identificación cultural:

El concepto de la diferencia cultural se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar en nombre de una supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la diferenciación. Y la misma autoridad de la cultura como conocimiento de la verdad referencial está en juego en el concepto y en el momento de enunciación [...] (BHABHA, 1994, p. 155).

La novela de Wilson Bueno nos obliga a repensar nuestra perspectiva de la identidad cultural. Podemos reconocer en el continuo tránsito de los bienes culturales y lingüísticos en la escritura de la protagonista de *Mar paraguay*, las zonas de inestabilidad ocultas en la frontera y en el espacio intersticial entre una y otra orilla: “[...] Las culturas nunca son unitarias en sí mismas, ni simplemente dualistas en la relación del Yo y el Otro [...]” (BHABHA, 1994, p. 56). Observamos cómo *Mar paraguay*

(1992) y Xe (2019) resultan ser textos o sistemas de sentido que suponen actos de enunciación culturales. En estas escrituras en tránsito el lugar de la emisión cumple un rol fundamental en la producción de significaciones. Los sentidos en estos textos alternativos están atravesados por códigos culturales *des/reterritorializados*. Estas prácticas performáticas constituyen actos de problematización de las zonas de confort de los sujetos en tránsito. El espacio desde el cual los sujetos fronterizos y transfronterizos hablan se vuelve indeterminado y ambiguo. Se trata de sujetos de enunciación portadores de identidades culturales híbridas. A partir de la evidencia de la hibridez de las culturas fronterizas y transfronterizas: “[...], empezamos a comprender por qué los reclamos jerárquicos a la originalidad inherente o 'pureza' de las culturas son insostenibles, [...]” (BHABHA, 1994, p. 58).

Las fronteras en *Mar paraguay* y *Xe* son metáforas móviles en las cuales se puede negociar libremente. En estas narrativas erráticas la intervención de un *tercer espacio* nos muestra un *locus* de enunciación escindido *ahí*: “[...] el 'inter' (el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio inter-medio (in-between) el que lleva la carga del sentido de la cultura [...]) (BHABHA, 1994, p. 59). El desafío de la intervención intersticial desestabiliza las fuerzas homogeneizadoras, reduccionistas y unificantes de las culturas y las lenguas hegemónicas. En las presentes prácticas rizomáticas emergentes, la dinámica disruptiva de la enunciación intersticial desplaza la tradicional narrativa concebida desde la nación occidental imaginada por Benedict Anderson:

[...] Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer (BHABHA, 1994, p. 58).

Los sujetos de enunciación en *Mar paraguay* y en *Xe* se instalan en los dos puntos: están por *venir no-aquí: no-allí*, en un espacio ambiguo en el cual no son ni están presentes ni ausentes, pues no llegan a ser ni lo uno ni lo otro ni estar de un lado ni en el otro de las fronteras. Estos sujetos fronterizos no se inclinan ni por uno ni por otro lado: ya que no llegan a formar parte de una ni otra orilla. Sólo pueden hablar *ahí* en sentido figurado, desdiciéndose a lo largo de la narración a partir de una puntuación que aplaza sus existencias silentes: “[...] Quien habla ahí no puede decirse en este o en aquel lugar, porque ahí –donde habla- no tiene lugar, está viniendo desde ‘no-aquí: no allí’ [...]” (CUESTA, 2001, p. 192). ¿Quién habla ahí en ese emplazamiento y aplazamiento donde el testigo está diciendo: “Yo hablo ahí”? Quien dice hablar ahí lo hace en calidad de testigo de una experiencia en el umbral del silencio. En las novelas de Bueno y Cabrera quienes leen, escuchan e interpretan comparten de alguna manera la condición en devenir de la tercera orilla, de quienes fungen como testigos de una experiencia fronteriza compleja y enigmática en *Mar paraguay*, de Bueno y *Xe*, de Cabrera.

Ahí: en cuanto dilación desde lo presente y ausente: no posee un lugar en sentido estricto: es la persistencia de un tercero: la tercera orilla del río, en la metáfora de Guimarães Rosa: inclusión y exclusión de aquí y de allí: sentido paradójico de un lugar vacío e ilocalizable. Los seres de la dilación ahí en *Mar paraguay*, de Wilson Bueno y en *Xe*, de Damián Cabrera; no pueden estar del lado paraguay ni del lado brasileño. Los protagonistas de ambas novelas actúan en el devenir inminente de la presencia y la ausencia de quienes permanecen invisibles en el umbral del silencio, como advenimiento y aplazamiento en el espacio infundable e ilimitado del intersticio, en algún lugar o en ningún lugar donde no es posible estar: tal como nos muestra Heidegger en *Sein und Zeit / Ser y tiempo* (1927) a propósito del sentido de *Da-sein*. Esta forma de ser ahí o estar ahí se traduce como una imposibilidad, pues nadie puede ser o estar ahí.

En la tercera *línea de fuga*, “Añaretã” (infierno), tan breve como la primera, la protagonista habla del abismo en el que ha vivido del lado de allá de la frontera, en la orilla de Guaratuba. Nos revela el sinsentido de su vida marafa en una lengua híbrida: “El infierno e pode que sea el viejo y pode que sea el niño y principalmente pode esta súbita Sônia Braga de mis días marafos [...]” (BUENO, 1992, p. 72). La escritura de una existencia infernal deviene nómada y paradójica. La protagonista despliega a lo largo de la narración algunas versiones sobre la extraña muerte del hombre mayor que la protegía. Ella insiste en el hecho de que no mató al viejo pero sostiene que lo empujó contra el sofá. Las distintas versiones intenfican las indeterminaciones del sentido. Es decir, cada vez que la marafona reconstruye de modo distinto la muerte del viejo, ofrece una interpretación contradictoria de los acontecimientos.

A modo de conclusión: de travesías e intersticios

Es productivo ver cómo un concepto al desplazarse hacia territorios *inter/transfronterizos*, puede propiciar *líneas de fuga* que son en sí mismos una provocación. Efectivamente, resulta importante para el estudio de las novelas de Bueno y Cabrera el concepto del *entre-lugar* a partir de la propuesta de Silviano Santiago. Los sujetos de enunciación en *Mar paraguayo* y *Xe* se instalan en un *locus* de enunciación antropófago y como posicionamiento deconstructivo y desafiante de los modelos discursivos hegemónicos. Asimismo, la metáfora potente de una “*terceira margem do rio*”, de Guimaraes Rosa, nos presenta un personaje del extravío y en permanente travesía, como un tercer tipo de construcción identitaria que no reproduce el nomadismo lineal y circular, sino que apuesta por una forma ambivalente de ser y estar *ahí*. El espacio-umbral de una *tercera orilla* en *devenir* nos presenta un personaje que de hecho no enontraremos ni en una u otra orilla del río, sino como presencia-ausencia. Sin duda alguna que la protagonista-narradora de *Mar paraguayo*, de Bueno y el protagonista-narrador de *Xe*, de Cabrera, imprimen su habla en el

locus del *entre-lugar*, pues sus cuerpos aparecen instalados en el espacio ambiguo y ambivalente del *entre y*, al mismo tiempo, *atravesados* por cada una de las orillas. Para Bueno y Cabrera, en sus interpretaciones de ese espacio *inter/transfronterizo*, importa la forma de la escritura. Esto es evidente en los mecanismos discursivos en los cuales coinciden. Ambos emplean los dos puntos como recurso performático que le da *cuerpo* a la escritura misma y, por ende, al espacio metafórico del *ahí*: que no es aquí ni allí del otro lado de las fronteras implicadas. Otro recurso usado por ambos está vinculado a los espacios en apariencia vacíos entre una u otra parte de sus narraciones: espacios colmados de silencios en una atmósfera enigmática. Las formas de hibridación lingüística varían en Bueno y Cabrera. Los personajes protagónicos se relacionan de modo distinto con las tres lenguas en movimiento: el guaraní-castellano paraguayo-portugués brasileño. En Bueno tenemos a una indígena de la comunidad Mbyá guaraní (guaraníhablante) que se desplaza por las otras lenguas y las hibrida por la urgencia de comunicarse y ser comprendida. Su cuerpo-araña se ve transformado en cuerpo-escorpión del otro lado de la frontera, en Guaratuba, Brasil. Ella no elige esta transformación. Es el nuevo espacio quien provoca esta metamorfosis en ella. Se convierte así en un cuerpo melancólico que experimenta la pérdida del espacio sagrado del *tavaiguá*, su aldea natal, el asiento de los fogones, el espacio simbólico de la palabra-alma: *ñe'ë*. Vive así en situación de extravío. En ella las fuerzas que provienen de su condición de araña, la tejedora ñandutí, le permiten reconstruirse en un tejido (*ñanduti*) que combina armónicamente distintos registros, colores, texturas culturales y lenguajes diversos que nacen de su ser mbyá guaraní. Asimismo, a ella llegan las fuerzas malignas del exterior, las que provienen del *añaretã*, el infierno en el nuevo y extraño espacio en su desplazamiento, donde es estigmatizada a través del peyorativo de la "marafona del balneario" y donde su identidad es desacreditada y deteriorada. Se enfrenta a dos fuerzas en tensión como si viviera simbólicamente en medio de una cuerda floja donde permanece

inmóvil, sin poder alcanzar ninguna de las dos orillas: ni regresar al lugar de partida ni vivir abiertamente en el lugar de llegada. En el caso de *Xe*, de Cabrera, el protagonista vive, simbólicamente, la vida del contrabandista, quien atraviesa constantemente las fronteras (reales y simbólicas), tomando de la lengua del otro y llevando al otro lado bienes simbólicos de forma clandestina y al margen de la ley y las normas culturales : lingüísticas.

Los códigos lingüísticos y culturales de las lenguas y las culturas en movimiento se encuentran en permanente tensión en *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno y *Xe* (2019), de Damián Cabrera. La voz enunciativa multiforme e indeterminada del narrador: escritor *performer* en *Xe*, de Cabrera, pone en movimiento la trama de la escritura, la ficción y la narración-poética. Por su parte, la incisión mediadora entre uno y otro lado de las fronteras reales y simbólicas en *Mar paraguayo*, indican esa movilidad de la protagonista en un espacio que no está *ahí* sino como lugar intersticial desde donde se esfuerza por comunicarse. En *Mar paraguayo* y en *Xe* los dos puntos señalan el desvío y la errancia de quienes se empeñan en interpretar a través de la escritura lo que queda detrás y delante de esta significativa incisión. La experiencia de la desterritorialización, el desenraizamiento y la pluralidad conduce al sujeto en tránsito a sentirse dislocado en lo cotidiano: al mismo tiempo que excluido e incluido. En ambas novelas se produce un discurso oscilante y descentralizado de sujetos de enunciación situados de forma múltiple en zonas de contacto lingüístico: cultural.

Referencias

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre/Brasil: Editora Movimento, 2003.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CABRERA, Damián. "Notas para representarse / Decires en frontera". En: ARAUJO Pereira, Diana (Org.). *Cartografía imaginária da Tríplice fronteira*. São Paulo: Dobra, 2014.

_____. *Xe*. Asunción/Paraguay: Ediciones de la Ura, 2019.

CUESTA Abad, José M. *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal, 2001.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

**“DITE LORO CHE PERDONINO SEMPRE, SEMPRE!,
TUTTO, TUTTO!”: CARPEAUX E O ROMANCE
MANZONIANO NO BRASIL**

Antonio Marcio Ataíde

No dia 19 de abril de 1941, a segunda página do jornal carioca *Correio da Manhã* trazia um artigo-notícia da lavra de Álvaro Lins com o seguinte título: “Um novo companheiro”¹. Era a apresentação oficial de Otto Karpfen ao público brasileiro, intelectual austríaco chegado ao Brasil um ano antes. Diz o próprio Lins:

O escritor austríaco, a que estou me referindo, começará a escrever, neste jornal sob o pseudônimo de Otto Maria Carpeaux. Porque conheço esse escritor – sou talvez o único de seus colegas brasileiros a conhecê-lo de perto – estou certo que a sua atuação, na nossa vida literária, vai constituir um acontecimento de excepcional significação.

[...]

Escreve, com a mesma naturalidade, em alemão, em holandês, ou em francês; e dentro em pouco escreverá na nossa língua, cuja literatura já conhece tão extensa e profundamente quanto se poderia exigir de um brasileiro de classe intelectual. (*Correio da Manhã*. 19 de abril de 1941, p. 2).

Assim, já na edição seguinte, Carpeaux assina o artigo “Jacob Burckhardt: profeta da nossa época”²; o primeiro de centenas de escritos para este e outros veículos brasileiros.

Manzoni é citado pela primeira vez por Carpeaux na edição de 10 de agosto de 1941. O ensaio “Letras italianas”³, integrante do

¹ LINS. Álvaro. “Um novo companheiro”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 19 de abril de 1941. p. 2.

² CARPEAUX. Otto Maria. “Jacob Burckhardt: profeta da nossa época”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 20 de abril de 1941. p. 1-2.

³ CARPEAUX. Otto Maria. “Letras italianas”. In *Suplemento do Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 10 de agosto de 1941. p. 1-2. Depois em *A cinza do Purgatório*. Rio

Suplemento do Correio da manhã, faz uma panorâmica da Literatura Italiana, infelizmente pouco conhecida pelo grande público. Manzoni, “o último católico liberal”, aparece ao lado de nomes como Dante, Petrarca, Ariosto, Alfieri, Foscolo, Leopardi e Carducci. Já em “Experiências e valores”⁴ aprecia que “os *Promessi sposi*, de Manzoni, são romance tão grande como *La Chartreuse de Parme* ou *Guerra e Paz*, embora sabendo que não adianta contra preconceito enraizado”; sinalizando a sombra que sempre pairou sobre o romance manzoniano no Brasil. Assunto abordado em “Um grande romance”⁵; no qual Carpeaux explica que a grande obra narrativa de Manzoni é desconhecida justamente porque todo mundo o conhece. É um livro mais famoso do que propriamente conhecido, como dito num passo do próprio romance – “più famoso che conosciuto” (mais famoso que conhecido). Da grande obra, Carpeaux lembra neste e em vários de seus escritos da herança moral deixado por Fra Cristoforo aos noivos Renzo e Lucia: “Dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto! Tutto”⁶.

Outro ensaio dedicado integralmente à obra-prima manzoniana é “Os noivos da fita e os noivos do romance”⁷. Instado pela reexibição nos cinemas brasileiros no início dos anos 1950 do filme dirigido por Mario Camerini, em 1941, inspirado no romance

de Janeiro: Casa Estudante Brasil, 1942. p. 190-200. E *Ensaio Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 219-225

⁴ CARPEAUX. Otto Maria. “Experiências e valores”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: entre 1941 e 1942. Depois em *Ensaio Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 517-520.

⁵ CARPEAUX. Otto Maria. “Um grande romance”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: entre 1941 e 1942. Depois em *Ensaio Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 561-566.

⁶ Diga a eles [os futuros filhos do casal] que perdoem sempre, sempre! tudo! tudo! (tradução nossa).

⁷ CARPEAUX. Otto Maria. “Os noivos da fita e os noivos do romance”. In *Letras e Artes*, Suplemento Literário de *A manhã*. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1950. p. 1. Depois em *Sobre Letras e Artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. p. 78-81. E em *Ensaio Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 423-425.

de Manzoni, Carpeaux compara a realização cinematográfica à literária. Vejamos este escrito um pouco mais de perto.

Para Carpeaux, o filme produzido no fim do período mussoliniano é a representação de “uma das obras mais profundas e mais completas da literatura universal” (CARPEAUX, 1950, p. 1), “depois de *A Divina Comédia*, [é] a obra máxima da literatura italiana” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Porém, segundo o ensaísta, o filme é “tendencioso”, e isso se daria pelo momento histórico em que fora produzido, pois a Igreja socorrendo os “oprimidos pelo poder temporal devia ter um efeito quase revolucionário na Itália de 1942” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Suprimindo-se essa referência histórica, o filme se converte em simples conto de fadas, cujo final feliz não é senão consequência do otimismo fácil que perpassa toda a fita, mas dele “não há vestígio na obra de Manzoni” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Nesse sentido, episódios como o da pandemia de peste bubônica na região de Milão restam “sem significação” (CARPEAUX, 1950, p. 1); já o da monja de Monza “ficou incompreensível” (CARPEAUX, 1950, p. 1); finalmente, “a conversão do terrível *Innominato* [...] transformou-se em *deux ex machina* para produzir-se o *happy end*” (CARPEAUX, 1950, p. 1).

Mas para Carpeaux o romance manzoniano “não é conto de fadas. Tampouco é tragédia [...]. Os *Promessi Sposi* são a epopeia do povo italiano” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Manzoni, ainda que inspirado nas realizações de Scott, que buscava resgatar o orgulho nacional no heroico passado medieval, o faz de maneira “diferente, até oposta” (CARPEAUX, 1950, p. 1). A relação com o século XVII era a de uma inquietante continuidade, convertendo-se em patente alegoria. Seus protagonistas são personagens tipos, pois “a inocência de Renzo e Lucia é sua suprema homenagem ao ‘povo simples’” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Atribuiu à Igreja Católica um “papel decisivo na libertação e unificação” (CARPEAUX, 1950, p. 1) ainda que a história, da qual participou, tenha decidido diferentemente.

O ensaísta lembra ainda, apoiado em Attilio Momigliano, do possível caráter autobiográfico da história do *Innominato*, e conclui que “por isso o romancista não deu nome a esse personagem

misterioso” (CARPEAUX, 1950, p. 1). Elenca ainda personagens que, de acordo com seus papéis actanciais, posicionam-se como pares opostos, como o *Innominado* e Gertrude, cujas respectivas conversão e reprovação eram predestinadas; “assim como o santo cardeal e o nefasto d. Rodrigo” (CARPEAUX, 1950, p. 1); ou o covarde d. Abbondio e o heroico fra Cristoforo: todas as personagens não secundárias do romance, “porque não os há na epopeia. Todos eles, junto com Renzo e Lucia, constituem a nação italiana que contém tudo, o Bem e o Mal, o pecado, o perdão e a graça” (CARPEAUX, 1950, p. 1).

Mas é em “Obra-prima da literatura universal”⁸ que encontramos um dos mais profícuos escritos encontrados por esta pesquisa. Nele, o grande crítico austro-brasileiro debate como a grande crítica internacional (lamentando-se não ter interlocutores sobre o assunto dentre a crítica brasileira) interpretou, ao longo dos anos, *I promessi sposi*, verdadeira “obra-prima da literatura universal”, expressão que emprestou de Benedetto Croce.

Lamenta, primeiramente, o fato de a crítica brasileira não se importar com o romance de Manzoni, prova disso é que ninguém havia se dedicado a avaliar a tradução de Marina Guaspari, considerada “boa” (CARPEAUX, 1958, p. 11) pelo crítico. Inversamente, a crítica italiana, que tampouco é conhecida no Brasil, dedica a essa obra esforço somente superado pelas leituras da *Divina Comédia*. Algo que não se replica em outros países, citando o caso de Poe, que de *I Promessi Sposi* admirava somente as cenas de horror da peste, e de “um crítico francês” (CARPEAUX, 1958, p. 11), que “censurou a falta de paixão sexual” (CARPEAUX, 1958, p. 11), interpretação que condicionou grandemente a forma

⁸ CARPEAUX. Otto Maria. “Obra-prima da literatura universal”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 13 de dezembro de 1958. p. 11. Publicado simultaneamente pelo *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: p. 39. Também foi publicado em *A Tribuna* (Santos), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Diário de Minas* (Belo Horizonte). Depois em *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p. 50-59 e em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 794-799.

como o romance foi acolhido fora da Itália: um ingênuo conto de fadas com *happy end* destinado à freiras.

Mais profícua é a tradição crítica italiana do romance, com a qual Carpeaux dialoga, apesar de admitir não poder esgotar tal diálogo em um único ensaio. Seguindo uma linha cronológica, observa que Manzoni é o primeiro a censurar sua obra no ensaio teórico *Del romanzo storico* (Sobre o Romance Histórico), não admitindo a coexistência de personagens históricas e ficcionais no mesmo universo, chave de leitura que, segundo Carpeaux, não faria sentido na contemporaneidade. D'Ovidio esclareceu muitas dessas questões, separando as personagens inventadas, como Renzo, Lucia, Don Abbondio, das reais, como cardeal Borromeo, a Senhora de Monza, o *Innominato*, “que identificou como Bernardino Visconti, libertino que se converteu” (CARPEAUX, 1958, p. 11). Outra virtude da crítica italiana é não se apegar a causas “externas” (CARPEAUX, 1958, p. 11) e, nesse sentido, a contribuição de Francesco De Sanctis é fundamental. Abolindo a distinção entre forma e conteúdo, “salvou o romance” (CARPEAUX, 1958, p. 11) da crítica do próprio autor, pois para esse grande crítico italiano, “Manzoni extraiu da história o elemento poético” (CARPEAUX, 1958, p. 11) e “a história infiltra nesse mundo ideal inventado” (CARPEAUX, 1958, p. 11). Já Scalvini lamentou o “rigorismo moral” (CARPEAUX, 1958, p. 11) de Manzoni, sustentando que o romance não se desenrola “conforme a lógica humana, mas como torcidos pela intervenção das forças sobrenaturais” (CARPEAUX, 1958, p. 11).

Já para a crítica positivista da segunda metade do século XIX, cientificista e anticlerical, a obra de Manzoni “lhe era profundamente antipática” (CARPEAUX, 1958, p. 11), porém não podiam invalidar em bloco uma obra cujos valores a crítica de um De Sanctis já havia revelado. Rejeitaram, assim, a idealização do catolicismo em figuras como o Cardeal Borromeo e fra Cristoforo, fazendo “vista grossa” (CARPEAUX, 1958, p. 11), no entanto, a dom Abbondio e Gertrude. Debitavam a falta de unidade da obra à “crise neurótica” (CARPEAUX, 1958, p. 11) que o levou à

conversão, evento no qual seu gênio “foi estragado” (CARPEAUX, 1958, p. 11). É evidente que Carpeaux não comunga dessa visão: “esse determinismo psicológico é o núcleo do método biográfico que pretende explicar pelo autor a obra e que hoje se combate tanto” (CARPEAUX, 1958, p. 11). Croce, que herdara dos positivistas o anticlericalismo, rejeitando, no entanto, os determinismos biográficos, não era simpático ao romance, mas não lhe negou a unidade por nele enxergar uma “harmonia perfeita” (CARPEAUX, 1958, p. 11) com seu autor.

Após a intervenção de Croce, a discussão global parecia encerrada; “só restava estudar detalhes” (CARPEAUX, 1958, p. 11). A despeito de sua conversão, para Trompeo, “a caricatura do covarde vigário Dom Abbondio” (CARPEAUX, 1958, p. 11) era de inspiração voltairiana. De Lollis estudou a influência em Manzoni do historiador liberal Augustin Thierry, “que explicara (muito antes de Marx) a história da França como história permanente de lutas de classes” (CARPEAUX, 1958, p. 11). Zottoli propõe uma leitura totalmente nova, na qual Manzoni escrevera antes de romance histórico, história, completando com ficção a sempre esquecida história dos humildes. Nesse sentido, Carpeaux elucida que “quando se abandonou o determinismo psicológico, aqueles pormenores adquiriram vida própria, como elementos constitutivos da obra” (CARPEAUX, 1958, p. 11).

Num momento posterior “o perigo do determinismo psicológico” (CARPEAUX, 1958, p. 11) parece ter voltado. É o caso da interpretação de Momigliano, que viu na conversão do *Innominato* um símbolo da conversão do próprio Manzoni. O grande crítico “depois se retratou, abandonando as divagações biográficas e preferindo caracterizar a arte de Manzoni” (CARPEAUX, 1958, p. 11), profundo conhecedor do coração humano. Algo semelhante aconteceu com Croce: “poucos meses antes de morrer, reconheceu, retratando-se, essa universalidade do romance (*in Spettatore italiano*, março de 1952), voltando com maior convicção a afirmar: ‘Uma obra-prima da literatura universal do século passado’” (CARPEAUX, 1958, p. 11).

Em sua monumental obra *História da Literatura Ocidental*⁹, Otto Maria Carpeaux dedica alguns parágrafos a Manzoni, suas obras e, particularmente, a *I Promessi Sposi*, para quem além de ser “o maior romance histórico que jamais se escreveu” (CARPEAUX, 1962-1963, p. 1799), tem como principal personagem o povo. Reconhece que não se trata de um idílio feliz, leitura edificante para jovens católicos, e sim a representação completa dos sofrimentos do mundo: fome, peste, carestia, ignorância, covardia. Para Carpeaux, Manzoni é responsável por “um dos mundos mais completos que jamais um poeta criou” (CARPEAUX, 1962-1963, p. 1799).

Carpeaux é o responsável pelo verbete **Manzoni** na *Grande Enciclopédia Delta Larousse*¹⁰. Em poucas linhas, passa em revista os fatos mais importantes de sua vida (a crise religiosa, a conversão ao catolicismo, seu papel na Unificação Italiana) e suas principais obras (*Inni Sacri, Il Cinque Maggio, Il Conte di Carmagnola, Adelchi*). Sobre o romance, afirma que é “um dos maiores romances históricos da literatura universal. E talvez a obra mais comentada da literatura italiana depois de Dante. Mas Manzoni começou a duvidar da compatibilidade de fatos históricos e inventados pela ficção” (*Grande Enciclopédia Delta Larousse*, p. 4252). A publicação também dedica a Manzoni a reprodução de seu retrato realizado por Francisco Hayez.

No dia 28 de abril de 1973, ano do primeiro centenário de morte de Manzoni, a revista *Manchete* publica o vigésimo sexto artigo da série “As obras-primas que poucos leram”, na qual, semanalmente, intelectuais da pluma de um Otto Maria Carpeaux, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Lêdo Ivo, Ruy Castro, entre outros, ofereciam ao público artigos que versavam sobre obras que, embora famosas para o grande público, fossem efetivamente pouco lidas.

⁹ CARPEAUX. Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962-1963. v. IV. p. 1799.

¹⁰ *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1970.

Coube a Carpeaux apresentar ao grande público o romance *Os Noivos*¹¹. Assim, as quatro páginas de texto, que continham muitas informações, davam espaço também para fotos e ilustrações, como o retrato de Manzoni senador, já um tanto idoso, abrindo o artigo. Outras três ilustrações de episódios do romance (a prisão de Renzo na *Osteria della luna piena*, o rapto de Lucia e a mesma implorando clemência ao Innominato) que, segundo a legenda, pertencem a uma edição francesa, na verdade são de Francesco Gonin para a edição definitiva de 1840-42, chamada também de *quarantana*, publicada pela tipografia Guglielmini e Redaelli. Outras duas ilustrações representam os tumultos causados pela peste do século XVII na cidade de Milão e um frontispício no qual Manzoni aparece emoldurado pelas principais personagens de seu romance. Algumas sentenças aparecem destacadas do texto, à guisa de *réclame* deste, como, por exemplo, “um livro muito mais comentado que a *Divina Comédia*”; “o romance tem um enredo que lembra os melhores folhetins”; “o nome de uma de suas personagens, Perpetua, a criada de don Abbondio, passou a designar as empregadas domésticas em toda a Itália”; ou “o vilão do romance não é um homem, mas uma classe social”; aparato paratextual algo independente do texto de Carpeaux, o qual passaremos a discutir a seguir.

O crítico austro-brasileiro inicia o artigo lembrando-se da Missa de réquiem composta por Giuseppe Verdi, por ocasião do primeiro aniversário de morte de Manzoni. O autor de *O Livro de Ouro da História da Música*¹² ressalta a excelência da música, contando que o garibaldino, republicano e anticlerical Verdi a compôs por vontade e iniciativa próprias, sendo esta a forma encontrada para homenagear o homem e o artista que admirava tão profundamente. Agora, às vésperas do centenário de morte do

¹¹ CARPEAUX, Otto Maria. “Os noivos”. In Revista *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 28 de abril de 1973. p. 109-113.

¹² CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

autor de *I Promessi Sposi* (22 de maio de 1973), previa Carpeaux, a Itália deveria preparar muitas homenagens.

Para o autor do artigo, Manzoni escreveu pouco e, no entanto, compôs a obra mais lida e comentada da literatura italiana, mais até do que a própria *Divina Comédia*. Carpeaux destaca que a declaração de Croce, que reconheceu o valor da obra pouco antes de morrer, e o prefácio de Alberto Moravia a uma edição italiana daquele período, atestam a “admiração unânime da nação” (CARPEAUX, 1973, p. 110) italiana pela história de Renzo e Lucia. Sucesso não repetido fora da península, já que uma editora francesa o colocou na coleção “*Bibliothèque des Demoiselles*”; ou, repetindo¹³ uma anedota pessoal, dizia que um amigo brasileiro confessara que jamais leria um romance que os salesianos dão de presente a seus melhores alunos: só podia ser mesmo um livro muito chato! Some-se a isso a fama pouco favorável da qual gozam os Romances Históricos, gênero ao qual se filia *I Promessi Sposi*.

Segundo Heloisa Seixas¹⁴, Carpeaux tinha uma memória admirável, sendo ela um de seus principais — se não o principal — instrumento de trabalho (SEIXAS, 2005a, p. 10). Nesse sentido, o autor passa a relatar, brevemente, os principais fatos da vida de Alessandro Manzoni, mesmo com algumas imprecisões aqui e acolá, afirmando, por exemplo, corretamente, que Giulia Beccaria era parente do grande jurista Cesare Beccaria, mas não precisa que este era seu pai ou afirmando que Carlo Imbonati fora para o jovem Alessandro “um amigo paternal” (CARPEAUX, 1973, p. 110), ainda que as biografias relatem que os dois sequer conviveram. Decerto a prodigiosa memória de Carpeaux guiara-se muito mais pela nobreza dos sentimentos expressas pelo carne manzoniano *In*

¹³ Cfr, do mesmo autor, “Um grande romance”, op. cit.

¹⁴ Organizadora dos volumes *As obras-primas que poucos leram* para a editora Record. São quatro volumes que reeditam os principais ensaios da coluna homônima da revista *Manchete*, sendo que os dois primeiros, de 2005, são dedicados a estudos sobre a prosa, sobretudo romances e contos; o terceiro, de 2006, é dedicado à poesia e ao teatro, e o quarto volume, do mesmo ano, é composto pelos ensaios que tratam de obras não-ficcionais.

morte di Carlo Imbonati. Mas as pequenas imprecisões não apagam de forma alguma o criterioso retrato composto do homem Manzoni e seu tempo, além de suas principais obras, autor de um romance que, imediatamente, conseguiu a admiração de um Goethe ou de um Sainte-Beuve.

Carpeaux ensina que Manzoni, pretendendo escrever um romance à maneira de Walter Scott, inspirou-se na obra de Ripamonti, que lhe ofereceu as personagens históricas do cardeal Federigo Borromeo ou do Innominato Bernardino Visconti. O autor do artigo chama à atenção também para a trabalhosa gênese do texto, o qual passou por três versões, citando as datas de 1821 e 1823 (primeira redação), 1827 (segunda edição) e 1842 (redação definitiva). O resultado é um romance que supera de muito o modelo scottiano, convertendo-se no único romance histórico sobrevivente até os dias atuais.

O crítico passa a “resumir o enredo como se fosse um emocionante conto de fadas — não é isso, mas é assim que o próprio autor quis que fosse lido” (CARPEAUX, 1973, p. 111). Contextualizando a situação inicial, na qual espanhóis dominam a Lombardia no século XVII e, por volta de 1630, um senhor feudal impede o casamento de dois camponeses em uma aldeia perto de Lecco, intimidando o pároco do local, Don Abbondio, por meio de seus *bravi*, a quem Carpeaux compara aos cangaceiros. O padre ganha tempo com Renzo alegando questões técnicas, mas, uma vez descoberto o verdadeiro motivo, o noivo procura o advogado Dr. Azzecca-garbughi (sic), que teme Dom Rodrigo tanto quanto o padre. Lucia, a noiva, prefere a proteção de frei Cristoforo que “dedica a vida à ajuda aos ofendidos e humilhados” (CARPEAUX, 1973, p. 111) e vai ter com o “coronel” (CARPEAUX, 1973, p. 111) local. Mas após a tentativa malograda de raptar Lucia, os noivos fogem sob proteção do capuchinho. Renzo vai à Milão, onde participa dos motes contra a carestia dos alimentos. Inflamado pela revolta contra Don Rodrigo, ergue a voz contra os tiranos e acaba preso, conseguindo escapar, por fim, para uma aldeia perto de Bergamo. Já Lucia, no convento de Monza, só aparentemente

estava a salvo. Uma das freiras, filha de um grande aristocrata, forçada a adotar o hábito sem a devida vocação, entrega a camponesa, coagida por seu amante, Egídio, ao Innominato (o sem nome), que a raptou para Don Rodrigo. Acuada, Lucia faz um voto à Virgem de nunca se casar. Mas a presença do cardeal Federico muda tudo: o Innominato é iluminado e entrega a noiva ao religioso, que agora pode esperar por Renzo. “Mas este ainda tinha de passar por mais graves provações” (CARPEAUX, 1973, p. 111), ou seja, atravessar a capital lombarda assolada pela peste até dar no Lazzaretto, onde encontrou frei Cristoforo trabalhando em prol dos doentes, dom Rodrigo moribundo e, finalmente, Lucia, a quem o capuchinho liberta do voto para que possa finalmente desposar Renzo, não sem mais algumas titubeações de Don Abbondio, que precisava de garantias da morte de dom Rodrigo.

Neste rápido resumo do “conto de fadas” de Carpeaux, a memória o trai em alguns detalhes da trama, como, por exemplo, o momento em que Renzo contrai a peste, sem, contudo, comprometer a proposta de um apanhado geral da história contada no romance. De seu “resumo esquelético” (CARPEAUX, 1973, p. 111), o que conta são as personagens, que é o que *Os Noivos* tem de mais importante. Para o autor do artigo, Manzoni é um mestre da caracterização humana, comparável a Shakespeare. Comparação que, porém, não se aplica nem a Renzo, nem à Lucia, mas à personagens secundárias como a “mamma” Agnese, a enérgica Perpetua ou o pedante dom Ferrante. Em primeiro plano, destaca o Innominato, personagem histórica identificada com Bernardino Visconti. Carpeaux enxerga uma semelhança entre o mutismo do senhor do castelo diante do cardeal e o silêncio de Manzoni no que diz respeito à ficção após *I promessi sposi*. O cardeal, também personagem histórica, é um herói, exemplo de religioso e estadista. Paladino da religião é também frei Cristoforo, personagem de quase segura extração histórica. Por outro lado, encontramos a “senhora do convento”, personagem histórica identificada com Marianna de Leyvna (sic), obrigada pela família a enclausurar-se num convento de Monza. Para o crítico, trata-se de uma das

“personagens mais fascinantes da literatura universal” (CARPEAUX, 1973, p. 113). Porém, a mais original das criações humanas de Manzoni é uma pessoa inventada: dom Abbondio. Não é ruim, mas é egoísta e acomodado, ajeitando internamente muito bem seu conflito entre o dever e o instinto de sobrevivência. Personagem altamente cômica, digna de um Cervantes.

Mas para Carpeaux, o verdadeiro protagonista do romance é o povo italiano, retratado, diversamente das narrativas scottianas, em suas mais cruéis agruras, como a dominação feudal e estrangeira, a peste, a guerra e a carestia, num passado nem nostálgico, nem transfigurado, como era a práxis de muitos românticos. O romance, antes de ser comparado a um idílio com *happy end*, está mais para um inferno no qual sofre seu protagonista, o povo (CARPEAUX, 1973).

A coletânea que Heloisa Seixas começou a organizar partir de 2005 para a Editora Record, publicando em forma de livro os artigos da série “As obras-primas que poucos leram”, publicados pela revista *Manchete*, conta até agora com quatro volumes. A organizadora explica que “alguns artigos importantes infelizmente ficaram de fora devido a problemas na obtenção de autorização para publicá-los” (SEIXAS, 2005a, p. 9). Talvez por esse motivo, dentre os 135 artigos até agora republicados (SEIXAS, 2006b, p. 9), não se encontre o artigo de Otto Maria Carpeaux dedicado a *I Promessi Sposi*.

Algumas considerações

O grande crítico Otto Maria Carpeaux emprestou sua vastíssima erudição e cultura enciclopédica à leitura e entendimento do que chama de grande epopeia do povo italiano, a obra da literatura universal que tanto admirava. Certa feita, respondendo a uma *enquete* do jornal *Correio da Manhã*¹⁵ sobre os 10 maiores romances a partir da segunda metade do século XVIII,

¹⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 1º e 2 de maio de 1948. (2ª Secção – 36ª página).

elege *I promessi sposi* ao lado de romances como *Crime e castigo*, de Dostoiévsky, *Tom Jones*, de Fielding, *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, *Guerra e paz*, de Tolstói, e *Germinal*, de Zola.

Mas é forçoso admitir a presença de algumas constantes quando se trata da fortuna de *I promessi sposi* no Brasil. As traduções em solo brasileiro costumam ser pouco cuidadosas (a não identificação de tradutores, textos incompletos, pouco esmero até mesmo em capas). Por outro lado, o romance encontrou no Brasil leitores profícuos. A pequena quantidade de leitores parece ser compensada pela qualidade e profundidade dos trabalhos dedicados ao romance. O conhecimento de Manzoni e sua obra-prima no Brasil ainda é privilégio de pequena parte do público leitor, e alguns dos principais trabalhos por encontrados apontam explicitamente para isso. O exemplo que envolve Carpeaux talvez seja o mais emblemático dessa questão: *I Promessi Sposi*, eleita como uma das mais de duas centenas de obras-primas que poucos leram, nos anos 1970, tem o texto a ela dedicado suprimido da reunião realizada na primeira década do século XXI. Porém, ao longo de toda a pesquisa, encontram-se nomes de pessoas que se dedicaram, e ainda se dedicam a evitar que o destino de Manzoni e seu romance sejam o mesmo do período retratado na narrativa, o de ser mais famoso do que propriamente conhecido.

Referências

CARPEAUX. Otto Maria. “Jacob Burckhardt: profeta da nossa época”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 20 de abril de 1941. p. 1-2.

CARPEAUX. Otto Maria. “Letras italianas”. In *Suplemento do Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 10 de agosto de 1941. p. 1-2. Depois em *A cinza do Purgatório*. Rio de Janeiro: Casa Estudante Brasil, 1942. p. 190-200. E *Ensaio Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 219-225.

CARPEAUX. Otto Maria. “Experiências e valores”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: entre 1941 e 1942.

CARPEAUX. Otto Maria. “Um grande romance”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: entre 1941 e 1942.

CARPEAUX. Otto Maria. “Pode um assassino escrever um bom poema?”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 17 de janeiro de 1943. p. 1-2. Depois em *Presenças*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 1958. E *Ensaios Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 716-722.

CARPEAUX. Otto Maria. “Biographies romacées”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 11 de abril de 1943. p. 2.

CARPEAUX. Otto Maria. “Duas páginas de crítica”. In *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1946. Depois em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 89-92.

CARPEAUX. Otto Maria. “Verdi, um homem justo”. In *Letras e Artes*, Suplemento Literário de *A manhã*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1947. p. 1 e 10. Depois em *Sobre Letras e Artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. E em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 211-215.

CARPEAUX. Otto Maria. “Arthur Koestler: política e letras”. In *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1948. Depois em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 386-391.

CARPEAUX. Otto Maria. “Os noivos da fita e os noivos do romance”. In *Letras e Artes*, Suplemento Literário de *A manhã*. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1950. p. 1. Depois em *Sobre Letras e Artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. E em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 423-425.

CARPEAUX. Otto Maria. "Almas do purgatório". In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 30 de julho de 1956. p. 8 e 12. Publicado simultaneamente pelo *O Estado de S. Paulo* (São Paulo). Também foi publicado em *A Tribuna* (Santos), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Diário de Minas* (Belo Horizonte).

CARPEAUX. Otto Maria. "As três ruas de Svevo". In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 1º de junho de 1958. p 80. Publicado simultaneamente pelo *Correio da manhã* (Rio de Janeiro). Também foi publicado em *A Tribuna* (Santos), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Diário de Minas* (Belo Horizonte)

CARPEAUX. Otto Maria. "Almas do purgatório". In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 30 de julho de 1956. p. 8 e 12. Publicado simultaneamente pelo *O Estado de S. Paulo* (São Paulo). Também foi publicado em *A Tribuna* (Santos), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Diário de Minas* (Belo Horizonte). Depois em *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. e em *Ensaios Reunidos (1942 – 1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 1999. p. 806-811.

CARPEAUX. Otto Maria. "Canudos como romance histórico". In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 29 de novembro de 1958. p. 41. Contemporaneamente em *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. P. 9. Depois em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 446-451.

CARPEAUX. Otto Maria. "Obra-prima da literatura universal". In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 13 de dezembro de 1958. p. 11. Publicado simultaneamente pelo *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: p 39. Também foi publicado em *A Tribuna* (Santos), *Correio do Povo* (Porto Alegre) e *Diário de Minas* (Belo Horizonte). Depois em *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960e em *Ensaios Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 794-799.

CARPEAUX. Otto Maria. "Crítica analítica e sintética". In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 21 de fevereiro de 1959. p 37. Depois em

Ensaio Reunidos (1946 – 1971). Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 460-463.

CARPEAUX. Otto Maria. “Cesar, em versão de Brecht”. In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 2 de janeiro de 1960. p 40. Depois em *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 23 de janeiro de 1960. p. 8. E *Ensaio Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 488-492.

CARPEAUX. Otto Maria. “três assuntos”. In *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 5 de março de 1960. p. 9. E simultaneamente em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: p 11. Depois em *Ensaio Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 496-499.

CARPEAUX. Otto Maria. “A verdade e a realidade”. In *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 24 de junho de 1961. p. 8. Depois em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 1º de julho de 1961. p 8. E em *Ensaio Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 614-618.

CARPEAUX. Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962-1963. v. IV. P; 1799.

CARPEAUX. Otto Maria. “Justificação do romance”. In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 16 de setembro de 1967. p. 41. Depois em *Ensaio Reunidos (1946 – 1971)*. Vol. II. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 2005. p. 791-795.

CARPEAUX, Otto Maria. “Os noivos”. In *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 28 de abril de 1973. p. 109-113.

LINS. Álvaro. “Um novo companheiro”. In *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 19 de abril de 1941. p. 2.

MANZONI, Alessandro. *I Promessi Sposi: Con le illustrazioni originali di Francesco Gonin*. Milano: Momdadadori, 1995.

Grande Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1970.

SEIXAS, Heloisa. *As obras-primas que poucos leram*. Volume 1. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2005a.

SEIXAS, Heloisa. *As obras-primas que poucos leram*. Volume 2. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2005b.

SEIXAS, Heloisa. *As obras-primas que poucos leram*. Volume 3. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2006a.

SEIXAS, Heloisa. *As obras-primas que poucos leram*. Volume 4. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2006b.

TODOS SÃO IGUAIS PERANTE AS MÃOS

Wagner de Souza

Foto em preto e branco

Falar sobre literatura africana, não sendo africano, tem se mostrado tarefa difícil e por vezes notam-se equívocos de concepção, em sentido lato. Não é raro se perceber na expressão do senso comum apontar para a África como um país, não continente.

Não bastasse, nesta vasta porção de terra, tornou-se também lugar comum, pelo olhar do estrangeiro, a estereotipagem e o reducionismo: África é lugar de negro e/ou de bicho, no caso das savanas. Eduardo Coutinho em *Literatura comparada na América Latina*, nota que a expressão “índio” ou do “africano” são “categorias amplas e genéricas, de caráter homogeneizador, que também escondem diferenças fundamentais de ordem étnica e cultural” (2003, p. 53).

Adrede, com propósitos escusos, ou não, as nomenclaturas negro ou africano, caem em um reducionismo grotesco, haja vista que oculta o fato de serem oriundos de países, nações, crenças, culturas, religiões, característica física, diferentes entre si. Um pouco adiante, Coutinho afirma que desta forma “neutralizava suas diferenças, mas os distinguiu com relação aos seus designadores por meio de traços físicos, a que foram atribuídos sentidos negativos para justificar sua escravização” (2003, p. 54).

Isso posto, falar sobre ficção africana é temeroso pois se o texto ficcional for entendido como expressão humana, há que refletir sobre qual homem se está falando: sua crença, o que professa, qual país, cultura e sociedade em que vive ou viveu. Neste sentido, aqui se vai abordar sobre literatura africana de língua portuguesa, ainda assim, um leque muito amplo se abre por tratar-se de países como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Estudos demonstram que a primeira nação a explorar a costa africana foi Portugal; os navegadores dobraram o Cabo da Boa Esperança e descobriram o caminho para as Índias. Começa aí desde muito cedo o comércio de escravizados para a metrópole, “tendo os primeiros chegados em 1441” (1965, p. 500), afirma Gregory Rabassa em *O negro na ficção brasileira*.

Concomitantemente aos navegadores vieram adstritos os cronistas, lançando um olhar de cima para os habitantes da região. Entretanto, já havia, desde priscas eras, a presença do griot, que na definição de Rabassa, era um “cantor ou poeta, de uma casta cujo dever era transmitir a literatura tradicional de uma geração à seguinte. Essa literatura era oral, mas de imensa variedade” (1965, p. 40).

O estudioso prossegue assinalando que o *griot* é/seria o responsável pela preservação das leis, costumes, história, transmissão dos poemas líricos e prosa de ficção, que modernamente, em tradição escrita, é o que se chama de literatura, em sentido lato. Portanto, em regiões e períodos que não se dominava a escrita, a preservação da expressão oral era de sua responsabilidade. Desta forma, não se pode dizer que não havia literatura em séculos passados, o que mudou foi a forma de se transmitir e preservar este universo cultural.

É lugar comum apontar para o colonizado com todos os elementos que o inferioriza numa tentativa de justificar a colonização, e, no caso da África, também a escravização. O colonialismo imposto pelo europeu, que perdurou por cinco séculos, deixou marcas e pobreza em quase todos os países africanos, mormente a chamada África negra. Para ficar com alguns exemplos das nações que foram colonizadas por Portugal, que é interesse deste estudo, por se tratar de língua portuguesa, veja-se que Guiné-Bissau, Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, tornaram-se independentes em 1975.

Seria escusado dizer que a independência não se configurou como a panaceia para tais povos, antes, deixou a população empobrecida e espoliada, sofrendo com guerras civis que assolaram tais regiões. No campo da ficção, notar-se-á a luta dos

intelectuais negros contra a ideia corrente de que sua cultura seria inferior à do branco.

Xenofobia, preconceito, racismo são termos comuns quando se pensa na relação Europa/África. A discriminação ocorreu/ocorre notadamente do prisma racial/cromático, e, conseqüentemente, social. As teorias racistas, no sentido de superioridade em relação a outrem, foram amplamente utilizadas e espaiadas com a finalidade de colonização.

Albert Memmi em *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, no prefácio da obra, ensina que ao tornar-se colônia o país se converte em outra totalidade, pois são dois polos antagônicos que se opõem e se excluem reciprocamente. Um pouco adiante, insiste ainda que não porque representam religiões, raças, línguas, culturas e civilizações diferentes, “opõem-se e excluem-se reciprocamente porque representam interesses antagônicos e diferentes” (1977, p. 6).

Nestes termos, haja vista que são contrários entre si, Memmi prossegue sua afirmação dizendo que o interesse do colonizador é explorar os recursos naturais bem como a mão de obra pelo mais baixo preço possível. Tirar proveito de tudo é a condição do colonizador ao passo que o colonizado quer ser independente, desenvolvido economicamente, ter ciência e tecnologia modernas e “preservar, tanto quanto possível, a sua fisionomia nacional” (1977, p. 7).

Claro está que os dois lados não se afinam pelo mesmo diapasão. É tarefa difícil ser independente e ter uma expressão própria depois de cinco séculos de colonização. No caso específico dessa proposta, veja-se que o escritor, para se expressar se utiliza da língua do colonizador, logo, sua expressão é permeada por uma dicção que não é exatamente a sua.

No caminho inverso, conforme ficou dito em outro lugar, quem promove a colonização, necessariamente incorrerá no racismo, naturalizando e legitimando a inferioridade do outro. Assim, é apropriado que o colonizado seja visto como preguiçoso, indolente, desonesto e naturalmente inferior. Incapaz, conforme se lê no texto já citado, “por exemplo, de educar-se, assimilar a ciência

e a tecnologia modernas, bem como de exercer a democracia, de governar-se a si mesmo” (1977, p. 9), informa Memmi.

O racismo é o ponto nodal na relação entre opressor e oprimido e o colonialista desvaloriza de forma sistemática o colonizado. Por conseguinte, o colonizador não pode admitir fazer parte deste território, pois ele é europeu e o africano não é uma sub-raça ainda. O homem negro, por sua vez, se vê, em diferentes momentos, emparedado entre dois universos por ter assimilado em alguma medida a orbe cultural europeia e a língua portuguesa pela qual se expressa.

Retomando Memmi e a questão entre o duplo, quando o colonizador afirma, em sua linguagem, que “o colonizado é um débil, sugere com isso que tal deficiência reclama proteção” (1977, p. 79). Portanto, não poderá jamais assumir algum tipo de cargo, público ou não, de administração ou direção, algo superior posto sua debilidade. E tendo em vista ainda que o “colonizado é um retardado perverso, de maus instintos, ladrão, um pouco sádico” isso legitima a polícia a utilizar da justa força contra este. E é preciso “defendê-lo [o colonizado] contra ele mesmo” (1977, p. 79).

Nota-se desta forma um procedimento que Memmi chama de desumanização, pois é negado ao homem negro o “direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade” (1977, p. 82). O teórico não fala do processo de escravização neste momento, no entanto, o ato de colonizar a África coincidiu com escravizar o africano, numa ação que perdurou também por séculos.

Ao se debruçar sobre o autor africano que escreve em língua portuguesa, o estudioso afirma que a vantagem do bilinguismo não é necessariamente benéfico. Se produzir utilizando o dialeto do seu país, falará para um público de surdos, entendendo-se que a língua oficializada é a de Portugal, e por meio dela muitos se expressam de forma escrita, como é o caso dos escritores africanos de língua portuguesa.

O texto de Memmi data da década de setenta do século passado, e com o advento do sec. XXI até os tempos hodiernos houve mudanças de concepção que merecem estudo. Seria o caso

de se pensar na *identidade cultural na pós-modernidade*, conforme título da obra de Stuart Hall, que aponta para as transformações, ou conforme o autor, o descentramento, gerando uma crise de identidade, posto que são híbridas, portanto, plurais e diversas em sentido amplo.

No capítulo 2, ao abordar sobre nascimento e morte do sujeito moderno, Hall discorre sobre o terceiro descentramento, associado à linguística, chamando a atenção para o fato de que a língua é um sistema social, não individual, assim, “falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos e em nossos sistemas culturais” (2005, p. 40).

A expressão de Hall no que tange ao sujeito fragmentado, ou ainda os híbridos culturais não encontram eco nas leituras de Fonseca e Moreira no texto “Panoramas das literaturas africanas de língua portuguesa”. Neste se lê que em

Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades as quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um ‘homem de dois mundos’, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas (2007, p. 14).

Nota-se que o escritor se vê emparedado, ao transitar pelos dois espaços, mas que procurava uma identidade nacional, que o representasse como africano.

Manuel Ferreira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, fala sobre as distinções entre literatura colonial e literaturas africanas, em seus primórdios, notando que são coisas distintas. Na primeira, de perspectiva eurocêntrica, o homem negro aparece por acidente, pois a norma é sua marginalização e/ou

coisificação. Prossegue dizendo que “o branco é elevado à categoria de herói mítico, de desbravador de terras inóspitas, portador de uma cultura superior” (1987, p. 11).

Pelo viés de quem escreve, o branco é o privilegiado, o soberano ao passo que o negro é uma figura bestial. Por outro lado, as literaturas africanas são o oposto da colonial, pois retirando-se os preconceitos, o negro é privilegiado, recebendo um tratamento literário que o coloca como centro. Assim, “o texto colonial representa e prolonga a realidade colonial; o texto africano nega a legitimidade do colonialismo e faz, da revelação e da valorização do universo africano, a raiz primordial” (1987, p. 14).

Seria escusado dizer que Manuel Ferreira, sendo português, dado também o momento da publicação, seu olhar é eurocêntrico, mesmo que sua biografia indique ter vivido em Cabo Verde e outros países fora de Portugal.

Retomado a leitura de Hall, em tempos coevos, é mais difícil uma unificação e identidade em torno da raça. Segundo o autor, raça não é categoria biológica, sim discursiva, que se apoiam em características físicas como cor da pele, cabelo para diferenciar um grupo de outro. A propósito do tema, Memmi vai insistir que o conceito de raça fora largamente utilizado para justificar a superioridade de um em detrimento de outro.

Quer parecer que o sujeito pós-moderno, citando Hall, não possui uma identidade definida, pois seus valores se adequam aos da sociedade em que está inserido. Portanto, apesar de considerar que uma nação é formada por pessoas que tem em comum a mesma cultura, raça e língua, há um equívoco aí, pois os povos não são formados por uma única etnia. Ainda conforme expressão do autor, são híbridos culturais, como se percebe no caso do Brasil, que fora colonizado por portugueses, no entanto, já havia os habitantes daqui e que sofrera uma gigantesca influência de diferentes povos oriundos de muitas regiões da África.

Caso análogo notar-se-á também no continente africano, haja vista que as invasões portuguesas começaram a partir de 1440, como dito anteriormente, daí a problemática da busca da identidade. Ainda

citando Hall, o capitalismo, a difusão do consumismo redundou no que ele chama de “supermercado cultural”, fenômeno conhecido como “homogeneização cultural” (2005, p. 76), concorrendo para a óbvia crise na identidade do sujeito.

Um pouco adiante afirma que “na era das comunicações globais, o ocidente está situado apenas à distância de uma passagem aérea” (2005, p. 81), o que parece perfeito e a um tempo vislumbrado, em se tratando da relação colonizador *versus* colonizado, este, salvo exceções mantém uma batalha diária pela sobrevivência. Comer, hoje, parece ser o grande objetivo de uma parcela da população africana, assim, o ocidente, o global, o universal é regional, e passagem aérea uma conquista distante.

No que tange distanciamento e proximidades, por muitas razões, Brasil e África são contíguos, e não é exagero salientar a importância da literatura brasileira em países africanos de língua portuguesa. Manuel Ferreira informa que em especial, em Cabo Verde, mormente a partir da década de 30, ocorre o abandono dos temas europeus e a penetração definitiva no contexto humano do Arquipélago.

Os temas e o drama da fome, da tristeza, do tormento da seca são próximos aos eventos ocorridos aqui no sertão brasileiro, de forma tal e tanta que se configurou em um subgênero, um caso à parte, o chamado romance de 30, que nada tem a ver com nordestino, mas que angariou um grande êxito no período e décadas seguintes.

Da mesma forma que no Nordeste brasileiro, o drama da seca assolou o arquipélago, fazendo com que os escritos, em sentido lato, se mostrassem sensíveis às tragédias da região de Cabo Verde. O Modernismo brasileiro de segunda fase, mostrou-se austero, preocupado com os graves problemas sociais do período, abandonando as ousadias e porralouquices da primeira fase. Foi a geração nordestina: séria, comprometida, de esquerda, focada na terra e no homem que influenciou sobremaneira toda um conjunto de escritores africanos de língua portuguesa.

Adrede, retomando Fonseca e Moreira, muito do estímulo para a produção ficcional do período que se estende até idos da

década de 70, vem do Brasil. No texto citado se lê a expressão do escritor Costa Andrade, para quem os elos são muito fortes, as experiências semelhantes e influências simultâneas.

É fácil ao observador corrente encontrar Jorge Amado e seus capitães de areia nos nossos escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Souza, Mario de Andrade, Solano Trindade e Guimarães Rosa tem uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos (2007, p. 33).

Um pouco à frente o texto informa que o jornal “A voz de Moçambique” foi um importante veículo de divulgação dos textos literários, dentre os quais notam-se muitos autores, da segunda geração, tais como Érico Verissimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, dentre outros nomes, o que denota um contato com autores brasileiros.

Fonseca e Moreira notam ainda que na fase colonial, nomes como de Rui de Noronha e Luís Bernardo Honwana destacam-se como precursores. As narrativas deste abordam aspectos sociais bem como a exploração e a segregação.

Na sua totalidade, as narrativas de Honwana denunciam as forças produtivas em jogo, o autoritarismo do estado colonial, a opressão exercida pelas instituições do poder e pelo seu aparelho ideológico. Além disso, evidenciam certos aspectos de conscientização social e de classe de determinadas personagens (2007, p. 49).

O conto “As mãos dos pretos”, aborda diferentes tópicos, apresentando um protagonista que parece ingênuo e faz perguntas sobre a cor das mãos dos negros, o porquê de estas destoarem de todo o resto do corpo, que é preto e as mãos brancas. São várias vozes que falam sobre o tema, e, obviamente com discursos e perspectivas diferentes: a do branco, do negro, do colonizador e do colonizado.

É interessante notar que esta pluralidade discursiva, são considerações de Honwana sobre temáticas que reforçam preconceitos e discriminações. Buscando embasamento teórico

para esta questão das vozes que falam no texto, lê-se em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a expressão de Bakhtin ao apresentar uma análise de Engelgardt, ensinando o seguinte:

O princípio da *orientação* puramente artística do herói no ambiente é constituído por essa ou aquela forma de *atitude ideológica em face do mundo*. Assim como o dominante da representação artística do herói é o complexo de ideias-forças que o dominam, exatamente do mesmo modo que o dominante na representação da realidade circundante é o ponto de vista sob o qual o herói contempla esse mundo. A cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a sua representação (1997, p. 23). (os grifos são do autor)

Um pouco adiante, ainda no que tange à teoria bakhtiniana, conforme expõe Lunatcharsky, vê-se que “todas as vozes que desempenham papel realmente especial no romance são ‘convicções’ ou ‘pontos de vista’ acerca do mundo” (1997, p. 33). Insistindo ainda sobre o tema e abordando a tese de Glinka, a leitura do teórico russo, reafirma que “tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*” (1997, p. 44). (os grifos são do autor)

Partindo desse pressuposto, as vozes que falam em “As mãos dos pretos” são partícipes *das e nas* ações arroladas no discurso; repisando a expressão bakhtiniana, o autor não fala do herói, mas com o herói. O narrador se utiliza do texto, contexto e personagens para propor uma visão caleidoscópica do tema em pauta. A relação dialética é dada por várias personagens e situações que denotam injustiça, alienação, exploração, e, notadamente, a relação colonizador e colonizado. O conto é o seguinte:

AS MÃOS DOS PRETOS

Já não sei a que propósito é que isto vinha, mas o senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos

séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo.

Lembrei-me disso quando o Senhor padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores que nós, voltou a falar nisso de as mãos serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles andavam com elas às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar.

Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me não largar seja quem for enquanto não me disser porque é que eles têm as mãos assim tão claras. A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deve ficar senão limpa.

O Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as Coca-Colas das cantinas já tenham sido vendidas, disse que o que me tinham contado era aldrabice. Claro que não sei se realmente era, mas ele garantiu-me que era. Depois de lhe dizer que sim, que era aldrabice, ele contou então o que sabia desta coisa das mãos dos pretos. Assim:

“Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram em moldes usados de cozer o barro das criaturas, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber porque é que as mãos deles ficaram brancas? Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?!...”

Depois de contar isto o Senhor Antunes e os outros Senhores que estavam à minha volta desataram a rir, todos satisfeitos.

Nesse mesmo dia, o Senhor Frias chamou-me, depois de o Senhor Antunes se ter ido embora, e disse-me que tudo o que eu tinha estado para ali a ouvir de boca aberta era uma grandessíssima pêta.

Coisa certa e certinha sobre isso das mãos dos pretos era o que ele sabia: que Deus acabava de fazer os homens e mandava-os tomar banho num lago do céu. Depois do banho as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo.

Mas eu li num livro que por acaso falava nisso, que os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco da Virgínia e de mais não sei onde. Já se vê que Dona Estefânia não concordou quando eu lhe disse isso. Para ela é só por as mãos deles desbotarem à força de tão lavadas.

Bem, eu não sei o que vá pensar disso tudo, mas a verdade é que, ainda que calosas e gretadas, as mãos dum preto são mais claras que todo o resto dele. Essa é que é essa!

A minha mãe é a única que deve ter razão sobre essa questão das mãos dos pretos serem mais claras do que o resto do corpo. No outro dia em que falámos nisso, eu e ela, estava-lhe eu ainda a contar o que já sabia dessa questão e ela já estava farta de rir. O que achei esquisito foi que ela não me dissesse logo o que pensava disso tudo, quando eu quis saber, e só tivesse respondido depois de se faltar de ver que eu não me cansava de insistir sobre a coisa, e mesmo até chorar, agarrada à barriga como quem não pode mais de tanto rir. O que ela disse foi mais sou menos isto:

“Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de os haver.... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para casa deles para os pôr a servir de escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar

todos brancos, porque os que já se tinham habituados a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exactamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens... Que o que os homens fazem é efeito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tivessem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”.

Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos.

Quando fui para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido.

(Luís Bernardo Honwana)

No conto há 8 (oito) vozes/expressões que falam, cada um de seu local de fala, sobre um tema que esconde um mote maior: a cor da pele. No texto discorrem o Senhor professor, o Senhor padre, a Das Dores, o Antunes da Coca Cola, o Senhor Frias, o próprio narrador, D. Estefânia e a mãe, que diga-se *en passant* é quem tem maior poder de fala, é a voz que prevalece haja vista que é aceita como a certa, rememorando o *griot*, conforme expressão de Rabassa, era quem transmitia a literatura, o conhecimento para as gerações seguintes.

É notório que as demais vozes são marcadas por um discurso estereotipado, que inferiorizam o homem negro, por sua cor. Numa definição do termo, estereótipos são opiniões sobre classes de indivíduos, grupos ou objetos que são *preconcebidos*, portanto, podem ser generalizados e tomados como justificativa para opressão de um determinado grupo.

Veja-se que a desigualdade social é pedra de toque na dicção das personagens propostas, sendo que ocorrem aí, em primeiro momento, o professor, que aponta para a zoomorfização,

indicando que num passado recente viviam apoiados no chão, como bichos. Tal explicação retoma a teoria evolucionista de Charles Darwin sobre a origem das espécies, embora, o estudioso jamais fizera tal afirmação, ou coisa que o valha. Da mesma forma, as demais vozes também insistirão em temas análogos.

É quase impossível definir quando a sociedade se tornou desigual, ou mesmo se em algum momento da história da humanidade todos foram iguais. Quer parecer que sempre houve uma relação opressor e oprimido, bem como a lei do mais forte, que por isso mesmo detinha o poder, em detrimento de outrem. Todavia, no que concerne à África como continente, a variedade de povos e cultura, denota uma história que não foi contada ainda.

Pode-se especular que antes do advento do capitalismo, o ser humano tenha conhecido mais igualdade, exatamente por não haver o conceito de comércio visando lucro. Sobre o assunto, Huberman, em *História da riqueza do homem*, ressalta que a riqueza de um homem não era o dinheiro, até por não existir uma moeda única que circulasse em todos os feudos. O autor aponta que “no período feudal, a terra produzia praticamente todas as mercadorias de que se necessitava e, assim, a terra e apenas a terra era a chave da fortuna de um homem” (1974, p. 19).

A posse da terra era exatamente o que faltava ao vassalo e, se este quisesse um meio de subsistência, além de possuir a segurança que o feudo poderia oferecer, teria de entrar em um acordo de vassalagem no qual o trabalhador era obrigado a trabalhar um determinado número de dias para o senhor e entregar parte de sua produção durante o período da colheita. Nestes termos, e tendo em vista a questão da desigualdade e colonização da África por séculos, a condição do homem africano foi pior que a do vassalo. O dinheiro tornou-se peça chave para a consolidação das cidades/burgos e a configuração do capitalismo, entretanto, a condição do colonizado na África não sofrera alteração.

A heterogeneidade, em termos amplos, não está só no âmbito financeiro, mas também nas representações discursivas, que conforme ensina Zilá Bernd, há um discurso *do* negro e um discurso *sobre* o

negro. David Brookshaw fala sobre o estereótipo notando essa duplicidade de expressão, corroborando com Manuel Ferreira. Adrede, o negro será descrito como calmo, naturalmente subserviente e fiel ao seu senhor, como se compreendesse que nascera apenas para servir ao branco, aspectos que são notados no conto em estudo.

O modo como o branco vê o negro foi moldado desde muito tempo, seja pelas histórias que o assemelham ao mal, ou dado o mito bíblico de Cam, lembrando Memmi, utilizando-se de todos os elementos pejorativos para desqualificar o colonizado. Segundo Brookshaw, a assimilação à cultura metropolitana da burguesia implica naturalmente a glorificação da cor branca com todos seus correlatos de beleza e pureza e o ódio à negritude, que significa o lado oposto.

Ainda seguindo Brookshaw, a incapacidade do negro podia ser explicada pela teoria darwiniana de seleção natural que enfatizava a grande diferença existente entre as variedades humanas, e pela ética liberal de Spencer da sobrevivência dos mais capazes, na qual o fraco estava inevitavelmente fadado a sucumbir em sua forçada competição com o forte.

Embora alguns historiadores asseverem que a escravidão do africano na origem tenha sido um pouco mais suave que no continente americano, aqui se viu toda sorte de violência e maus tratos. Tratando-se do Brasil, os senhores de engenho aplicavam castigos extremamente dolorosos e cruéis em que todos sofriam, desde os mais velhos e considerados inúteis, às mulheres, amas de leite e crianças.

Conforme a historiadora Mariana de Melo e Souza, no livro *África e Brasil africano*, a repressão violenta que os escravos africanos sofriam de seu próprio povo poderia ser descrita da seguinte forma:

Desde os tempos mais antigos, alguns homens escravizaram outros homens, que não eram vistos como seus semelhantes, mas sim como inimigos e inferiores. A maior fonte de escravos sempre foram as guerras, com os prisioneiros sendo postos a trabalhar ou sendo vendidos pelos vencedores. Mas um homem podia perder seus direitos de membro da sociedade por outros motivos, como a condenação por transgressão e crimes cometidos, impossibilidade de

pagar dívidas, ou mesmo de sobreviver independentemente por falta de recursos. [...] A escravidão existiu em muitas sociedades africanas bem antes de os europeus começarem a traficar escravos pelo oceano Atlântico (2006, p. 47).

A história da escravidão não relata nenhum processo que beneficiou os negros africanos, a travessia da África às Américas, em tumbeiros, foi mais uma forma de extrema violência contra os escravizados.

Para capturar os cativos os europeus negociavam com os mercantes e muitas vezes os trocavam por comidas, bebidas e objetos de valor. Invadiam casas, vilas e capturavam os mais fracos, que eram presos e retirados de seu país de origem para ser escravizado no continente americano.

O tráfico de escravos começava quando centenas de africanos eram aprisionados e transportados até o litoral, e lá ficavam aguardando serem vendidos ou trocados por mercadorias como aguardente, fumo e manufaturas produzidas, em grande parte, na Inglaterra. Eram marcados com ferro quente com o brasão real, depois de embarcarem nos navios, ficavam amontoados em porões. Registros dão conta que homens, crianças e mulheres eram acorrentados e colocados um ao lado do outro nos porões dos navios. Na época, as viagens eram longas e muitos morriam no caminho devido à falta de comida, bebida e condições insalubres a que eram expostos.

Por outro prisma a história do africano no Brasil não foi marcada por miséria e comiseração, antes, o signo da luta esteve presente em todos os momentos. A resistência à escravização se fez notar pelos quilombos, que se espalharam por todo o país, sendo o mais imponente deles, o de Palmares.

A escravidão moderna teve como sustentáculo o lucro, resultante da compra e venda de pessoas, procedendo em farta mão de obra para os trabalhos da lavoura, do campo, do garimpo, da guerra e mesmo na casa grande. Nesses termos o ponto e contraponto, a tese e antítese acerca do africano escravizado levam

a leituras e análises várias. Tomando-se o conto de Howana, a primeira citação remete à inferioridade, dos negros como bichos, e, posteriormente, do servilismo, para servir ao patrão.

Veja-se que o escravizado fora a base da economia nas américas, o que por si só, parece uma contradição, produzir riqueza e não possuir nada. O mesmo se dá também nos Estados Unidos, quando a passagem do conto afirma que os pretos têm as mãos claras por viverem encurvados, sempre a apanhar algodão da Virgínia, razão pela qual são calosas e gretadas. Situação que reforça o viés do servilismo acrescido do aspecto da sujeira, pois, há ainda a expressão corrente de que as mãos dos pretos são mais claras à força de tão lavadas.

Enfim, à guisa de pôr termo a todas as considerações, e trazendo à baila a temática de que todos são iguais, há a explanação da mãe, ensinando inclusive que todos são filhos de um mesmo Deus. A escravização, é obra humana, não divina, portanto, tudo que os homens fazem são obras de suas mãos, e para reforçar essa tese, afirma que Ele fez as mãos dos pretos iguais às dos brancos.

O conto, que num primeiro lance de vista, aparenta um tom jocoso, que insiste no mesmo ramerrão das pilhérias sobre a cor, pintura, forno, banho e um sem número de fanfarronices, apresenta, em sua essência, um rol de significados e reflexões. A igualdade está longe de ser um fator entre os povos e a imbecilidade humana ainda é presença marcante no planeta, oxalá, em algum momento se poderá dizer que somos iguais, pertencentes a mesma raça, a humana. Oxalá.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. *Racismo e anti-racismo*. São Paulo: Moderna, 1994.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- CHAVES, Rita (org). *Contos africanos dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- DIONÍSIO, Dejour. *Entre falos e falácias: invisibilidade negra em Tocaia grande de Jorge Amado*. Guarapuava: UNICENTRO, 2016.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares e MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*. Caderno CESPUC de pesquisa. Belo Horizonte, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- MARTINEZ, Paulo. *África e Brasil: uma ponte sobre o Atlântico*. São Paulo: Moderna, 1992.
- MELO E SOUZA, Mariana de. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Parte II

Vozes femininas na América Latina

VOZ FEMININA AFRODESCENDENTE NO ROMANCE HISTÓRICO

Marilene Weinhardt

... tranquilidade e calma não eram frequentes
no mar das mulheres daquela família
(CRUZ, p. 220)

Romance histórico e autoria feminina

Há algumas décadas, em levantamento sobre romances históricos brasileiros, constavam apenas nomes de autores homens, quase todos brancos. Desde logo, pode-se objetar que essa condição não é uma exclusividade dessa forma romanesca, mas uma constante na produção literária. Nomes de homens brancos ocupam quase todas as páginas dos volumes de história da literatura. O registro da produção de pretos e pardos constitui uma exceção, em geral chamando-se a atenção para esse dado étnico. Literatura indígena, ou melhor, o reconhecimento de uma produção de autoria indígena é fenômeno bastante recente, existência percebida por grupos restritos de pesquisadores. Negros e negras, escravizados ou não, índios e índias estão presentes em nossa literatura desde sua formação, como temática, não como agentes. O levantamento a que me referi contemplava a segunda metade do século XX, época em que a autoria feminina já tinha presença, se não marcante, pelo menos era reconhecida como uma linha que vinha se definindo, ganhando força. Nessa altura, a presença de homens negros no cenário da produção cultural, ainda que muito longe da naturalização, já não era tratada como exceção a ser comemorada com estrépito.

Esse panorama em linhas tão grosseiras e simplificadoras se faz com o intuito de chamar a atenção para a singularidade da

estrela em romance da carioca Eliana Alves Cruz, com o título *Água de barrela*, contemplado em 2015 com o Prêmio Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares, que o publicou em 2016.¹ A edição usada nesta abordagem é de 2018². No volume não consta referência à edição de lançamento, apenas registra-se a premiação.

Da perspectiva de certos aspectos formais da narrativa, estamos diante de romance histórico com significativa dose de traços convencionais, inclusive com o teor de aventuras que caracteriza essa modalidade. A ação situa-se predominantemente em tempo passado relativamente distante, em termos de história do Brasil, de meados do século XIX até meados do século XX. A narração é em terceira pessoa, tendo uma ou outra personagem como filtro principal, mas não exclusivo, conforme se sucedem as gerações. As ações são narradas em linha cronológica, com frequentes *flashbacks* e eventuais antecipações. São três partes, subdividas em capítulos, cujos títulos contêm indícios do episódio focalizado naquele trecho. Frequentemente o último período do capítulo cria tensão e um gancho para o próximo, à maneira folhetinesca.

Acrescente-se, a essa rápida visão de conjunto, o fato de as personagens centrais não serem buscadas entre personalidades históricas de primeira plana. As personagens são indivíduos comuns nas circunstâncias históricas que o destino ou o modo de ser da sociedade lhes deu viver. Essa caracterização, que parece moldada à maneira que Lukács apreendeu em Walter Scott, no mais clássico ensaio sobre romance histórico, é falsa, ou melhor, eu a falseei, embora não tenha dito nada que não esteja de fato na narrativa. Não se trata de narrativa revolucionária no plano formal. A subversão é operada nas imagens que nossa sociedade procurou forjar para si mesma.

¹ <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz> Acesso em 06.11.2020

² As citações do romance remetem a esta edição. No corpo do texto registra-se apenas a indicação da página.

Pórtico

Começo referindo elementos paratextuais, por ora os pré-textuais. O volume abre com a reprodução de três fotografias que retratam negros e negras, identificados pelos prenomes (Damiana; Pedro, irmão de Adônís; Damiana e João Paulo). São retratos de estúdio. As figuras humanas estão centralizadas, um braço pousado sobre um apoio, vestidas com apuro, nos padrões da passagem do século XIX para o XX. Na página de créditos consta a data de cada foto, todas do início da segunda década do século passado, e o nome do fotógrafo.

Na sequência há o simulacro de uma árvore genealógica. Talvez seja mais apropriado dizer estilização. Sobre um fundo que figura uma árvore, a partir do alto e não das raízes e galhos que se ramificam, desenha-se o esquema de uma família que se estende por nove gerações, todos os membros da família identificados apenas pelo prenome. O casal primordial consta na forma africana: Olufemi e Ayoola. Na geração seguinte duas personagens aparecem com o nome original e o nome cristão: Akin (Firmino) e Ewa (Helena). As personagens dos retratos referidos antes aparecem na quinta geração, ou seja, no meio do percurso da família. Essa árvore faz sentido assim que se inicia a narrativa. O primeiro casal não fez o percurso África-Brasil, pereceu nas lutas tribais que resultaram no aprisionamento e consequente venda do filho Akin e da nora Ewa. À medida que se avança na leitura, a consulta à essa página orienta o leitor, que tende a se confundir no emaranhado das gerações que se sucedem e convivem, uma vez que algumas personagens são especialmente longevas.

O motor da narrativa

É exatamente na comemoração do centenário da personagem que aparece em dois dos retratos referidos que se situa o início da narração, depois de um capítulo muito breve, que mais parece uma rubrica de texto dramático ou anotação do roteiro de filme. É

uma cena, autêntica abertura, que comporta alta dosagem de plasticidade e sonorização, intitulada “Um dia qualquer no engenho Nossa Senhora da Natividade”:

Depois de tirar toda aquela roupa dos caldeirões com o alvejante, Isabel, Umbelina e Dasdô, cantando sambas de rodas numa mistura mágica de português com nagô, ewe e outras línguas d’África, acomodaram tudo em balaies e se puseram na parte de trás do sobrado, a estender uma a uma as peças muito alvas no extenso varal e no gramado. Na varanda atrás da cozinha, Cecília pilava milho. Risos misturados com os cantos e com o cheiro de limpeza. O sol estava fervendo e a roupa secaria cheirosa, alva e brilhante... (CRUZ, p. 13).

Há uma nota de descontração no quadro, mas há pouco espaço para a alegria na vida dessas mulheres. No percurso de cada uma não há lugar para idealização. Os nomes das três lavadeiras estão na segunda e terceira linhas da árvore, nenhuma descendente em linha direta do primeiro casal.

Na sequência imediata, capítulo intitulado “Um século”, narram-se os festejos da festa de cem anos de Damiana. A narração é em terceira pessoa, na modalidade que Norman Friedman denomina onisciência seletiva. Este será o recurso predominante, ainda que a personagem escolhida como “centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 178) vá se sucedendo, como não poderia deixar de ser, uma vez que o tempo narrativo se estende por tantas gerações, predominantemente de mulheres.

Logo o leitor percebe que o discurso apresenta o que Damiana vê, o que lembra e o que pensa. O segundo parágrafo desse capítulo funciona como uma espécie de matriz do romance. Na releitura apreende-se que as ações que se desenrolam ao longo de três centenas de páginas estão condensadas nessa passagem inicial. Aí se dá a oportunidade para a primeira explicação para o título: “[...] o brilho das roupas imaculadas [...]. Aqueles moços e moças que ali estavam, certamente, nunca tinham visto uma *barrela* – aquela água com cinzas de madeira que se colocava na rouparia para branqueá-

la.” (p. 15. Grifo meu) A evocação à barrela reaparece de tempos em tempos, insistindo no trabalho em que essas gerações de mulheres ganharam a vida, criaram os filhos, e também com uma função simbólica, metafórica, presente já no parágrafo subsequente, na reflexão da mesma personagem: “No fundo, ela achava que o que *se queria* mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: As roupas, as vidas, as pessoas... Todos mergulhados na água de barrela.” (CRUZ, p. 15. Grifo meu). Ao se deparar com essa indefinição do agente de “querer”, promovida pelo “se”, evidentemente remetendo à sociedade, masculina e branca, acende-se, retrospectivamente, uma luz sobre a “Nota da Autora”, constante poucas páginas antes, em registro poético:

Não queremos mais aquilo que embranquece a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e constante apagamento da cor de terra
molhada, suada, encantada...

Queremos os remendos dos panos, nas tramas dos anos
sofridos, amados...

E acima de tudo,
Apaixonadamente vividos.

(CRUZ, p. [11])

Esse é o motor da narrativa: a história de negras e negros no Brasil, narrada em perspectiva desprovida de paternalismo e de submissão, sem idealizações, sem apagamentos em nome da civilização. Também sem autopiedade esterilizante, sem vitimização inócua.

Risco que paira constantemente sobre narrativa com esse teor é o denunciamento, o discurso panfletário tingindo o engajamento, reivindicação que certamente é adequada e bem vinda em muitos fóruns, mas representa prejuízo quando presente na superfície do texto ficcional. Outro risco, este de ordem formal, é que um enredo em que muitos fios devem compor a trama, de modo a alcançar densidade que o dote de verossimilhança, resulte em emaranhado.

Eliana Alves Cruz transpõe de modo admirável essas duas barreiras, o que procuro mostrar na sequência.

Binarismos

A narrativa é pontuada por dicotomias. Simbolicamente, o binarismo está presente já nessa festa, no efeito visual da cena em preto e branco, no contraste entre a cor da pele e a cor das roupas: negros X brancos, homens X mulheres, matriarcado X patriarcado, escravos X livres, proprietários X propriedade, patrões X empregados, crenças cristãs X crenças africanas, deus católico X divindades pagãs. No entanto, esse binarismo não é maniqueísta, não se trata de uma disputa entre o bem e o mal. É antes um jogo, em que todos lutam pela sobrevivência, alguns pela manutenção de um *status quo*, outros pela ruptura da situação vigente, conforme estão na posição de privilegiados ou de explorados.

A inversão do lugar comum que se observa desde o momento do primeiro contato dos dois negros escravizados com a nova realidade, no início do tempo narrado, é paradigmática. Quando chegam ao Recôncavo Baiano, parece-lhes “um lugar rico e, para eles, selvagem.” (CRUZ, p. 29) Essa troca de posições – no caso a selvageria apreendida pelos negros escravos no mundo dos brancos – é uma constante, em diferentes planos. Identifico seis pontos que ilustram esse mundo ao revés:

a) logo nas primeiras páginas, o negro assusta-se com a aparência do branco. Quando Akin vê homens brancos pela primeira vez, achou-os “pelo avesso”, pois tinham a pele muito clara e avermelhada. Ele nunca tinha visto brancos e os achou repulsivos.” (p. 23). Tomo esta expressão, “pelo avesso”, entre aspas no texto, como uma chave de leitura. O romance figura o avesso da sociedade brasileira construída ao longo dos dois últimos séculos.

b) as personagens brancas, ainda que com características próprias, são prototípicas, com poucas exceções – a sinhá brava e carola, a sinhazinha mais próxima de uma ou outra negra, o senhor de engenho, o proprietário com cargo político, muitas vezes

assumindo funções militares para reprimir revoltas, o feitor impiedoso, uns poucos políticos abolicionistas – enquanto as personagens negras têm densidade psicológica, não se deixam reduzir a poucos traços.

c) reforçando esse caráter plano dos brancos e as diferenças entre as duas classes, os brancos têm prenomes e nomes pomposos, mas tanto se casam entre as mesmas famílias, o que determina os mesmos traços fisionômicos, e repetem os mesmo nomes que é difícil distingui-los: “Tantos casamentos entre primos, primas, sobrinhos, sobrinhas e tios – sem falar nos nomes repetidos por diferentes gerações – davam aos membros do grupo um mesmo aspecto que deixava no interlocutor a sensação de estar falando sempre com a mesma pessoa.” (p. 65) Essa consanguineidade não é resultante de afinidades afetivas, e sim de interesses de casta, de manutenção do patrimônio nas mesmas mãos. Já os negros e negras, que têm apenas o registro do nome de batismo e nem sempre certeza da paternidade, constituem uma família que transcende os laços de sangue: “ter família era complicado para quem era cativo. Como atar compromissos que poderiam ser desfeitos por [...] qualquer capricho de um senhor [...]? Mas a verdade era que ali estava se formando um grupo familiar reunido por laços mais fortes que os de sangue.” (p. 70) A liga mais forte dessa família que assim se forma é a solidariedade, sentimento presente em várias passagens, garantindo o desenrolar da trama, tanto quanto os azares do destino.

d) As mulheres negras, a despeito da condição subalterna, têm sobre as brancas uma forma de superioridade. Elas não dependem do pai ou do marido, porque ganham o próprio sustento e criam os filhos com seu trabalho. A explicitação da consciência dessa independência, alcançada pelo trabalho, reiterada com frequência, merece pelo menos uma transcrição:

Com o nascimento de Celina, alguma coisa parece ter se apoderado de Damiana, pois sua capacidade e disposição para o trabalho triplicou. Um sentido de sobrevivência e uma força que nem ela sabia que

possuía. Talvez um sexto sentido lhe dissesse que *nunca, jamais, em tempo algum*, deveria depender de homens. Sua bisavó, sua avó e sua mãe não dependeram. Não seria ela a primeira (p. 216. Grifo meu).

Quanto às brancas, mesmo as herdeiras são “representadas por seus maridos” (p. 67). O matrimônio é o único e inescapável destino. A filha que ousa questionar o casamento que lhe imposto é mandada para internato que mais se parece uma prisão. A esposa do capataz, ainda que branca, é submetida a sevícias até a morte. Bem constatara uma escrava, ao vê-la passar: “– Essa daí, coitada, pensa que é livre.” (p. 58) A personagem branca que exerce o papel de matriarca não é representante do matriarcado, antes reforça o patriarcalismo, uma vez que ocupa o lugar do marido falecido até que o filho possa assumir o papel de patriarca.

e)a história oficial aparece em várias passagens, mas de forma rápida, para dar espaço aos detalhes sobre os acontecimentos com os negros. Assim, na visita de D. Pedro II à Bahia, ocorrida em 1859, os doces preparados pelas negras têm mais espaço na narrativa do que a agenda oficial. O objetivo é colocar em evidência a habilidade com as panelas da menina escrava Anolina, o que representará, mais adiante, seu ganha-pão, somando-se à função de lavadeira. A Guerra do Paraguai é episódio histórico com ocupa alguma extensão, seja em vista da presença de Akin/Firmino no campo de luta, seja para relatar a existência de Dom Obá e a participação do esquadrão baiano que ficou conhecido como os zuavos, também histórico. A inserção do plano factual no plano ficcional, ou vice-versa, merece abordagem específica, não é o caso de detalhá-la mais. Mas não posso me furtar a um exemplo, significativo da concisão no registro das passagens históricas. O capítulo em que o tempo narrativo alcança 1929 resume a situação econômica mundial em poucas frases de abertura: “O dinheiro do mundo acabou. O cofre, que vinha anunciando rachar havia quase uma década, finalmente se despedaçou em 24 de outubro de 1929, quando a bolsa de Nova Iorque teve a pior baixa de sua história” (p. 251) Seguem-se informações sobre o destino das personagens ficcionais.

f)A família dos senhores, que detém poderio econômico e social, em ascensão política no início do tempo narrativo, a partir da abolição dos escravos e da proclamação da república entra em decadência. As antigas serviçais mantêm algum resquício de reverência, expresso em visitas, talvez mais para constatar a derrocada dos descendentes dos antigos senhores: “Enquanto estiveram em Salvador, [Damiana e Nunu] mantiveram contato com a família Tosta. A cada visita, um tom mais triste. Era como um desenho de cores muito fortes que fosse se desbotando, perdendo o brilho, ganhando rasuras e manchas.” (p. 299) Na altura de meados do século XX, a família poderosa de outrora mal consegue disfarçar a penúria, enquanto os descendentes dos negros escravizados vão galgando posições mais confortáveis, ainda que a custo de muito esforço, logrando algum capital social a custo do investimento na instrução formal. O primeiro descendente da família negra que entra para a universidade, neto da negra que foi a última a ir à barrela e comemorava o centenário no início do romance, também cumpre o ritual da visita. A citação é longa, mas o trecho merece ser lido quase na íntegra, seja para finalizar o exame do movimento de inversão, seja por razão que vai aparecer quando se tratar de autoria:

No Rio de Janeiro, Eloá tornou-se aluno brilhante. Copiando livros ou pegando emprestado em bibliotecas, aplicou-se com afinco. [...] Tanto fez que passou aos 18 anos para a Faculdade Nacional de Direito. Correu para Salvador na primeira chance, para abraçar e agradecer a avó Damiana, que o recebeu como se fosse um herói de guerra e saiu a exibi-lo por todas as casas onde lavou, passou e engomou. Deixou por último, *como um licor raro que é preciso saborear*, a família de Maria da Conceição Bandeira Tosta Santos Silva.

Dona Maricota estava curiosa e incomodada. Não tinha sido fácil sustentar as filhas desde a morte do marido. Trancada em seus aposentos, mirava repetidamente para seus muitos álbuns de família, os brasões que pertenceram aos antepassados, títulos, algumas joias das marquesas e baronesas de sua família, suas relíquias mais preciosas. Pensava [...] o que foi feito daquele grupo

tão poderoso. O que aconteceu com a ‘nobreza do Recôncavo’? Com os ‘reis do Massapê’? as propriedades estavam em ruínas. Pouco conseguiam extrair delas além de dívidas e problemas. Ele vivia com a pensão de Adolpho, ou melhor, vivia não: sobrevivia. Agora estava ali, curiosa e incomodada com o neto da criada. Como teriam conseguido? (p. 299-300. Grifo meu)

O confronto não chega a ser agressivo, mas há alta dose de ressentimento da parte da visitada e, ainda que com algum constrangimento, certa demonstração de vitória da parte do visitante. O que mais conta é ostentação de orgulho, beirando a vingança, da avó.

Tempos que vão e vêm

O tempo narrativo se estende desde 1849, data do desembarque na Bahia de Akin/Firmino, e Ewa/Helena, conforme o nome que receberam no nascimento e a designação que lhes coube no batismo cristão, ele um menino, ela jovem grávida do irmão dele, até o centenário de Damiana, nascida na época da Lei Áurea, portanto até a penúltima década do século passado. A vida pregressa da família na África aparece em lembranças de Firmino, bem como o desaparecimento dos demais membros da família e a escravização desses dois remanescentes como resultado de lutas tribais. No desfecho, há rápidas notícias sobre a situação da família na contemporaneidade. Mas este é um dado que, envolvendo narrador e composição da narrativa, em vista de meu plano de análise, prefiro deixar para o final.

Por ora, me atenho aos movimentos da narrativa no tempo. Dar conta de longa extensão temporal, não passando ao largo do que é relevante, do que pode parecer insignificante no momento do acontecimento mas mostrará sua relevância em outras passagens, ao mesmo tempo não deixar que a narrativa se dilua nos acontecimentos cotidianos e rotineiros é uma das dificuldades a superar em qualquer narração. O risco é mais acentuado quando se

abrange muitas gerações. Já referi que a linha dominante é linear. No entanto, a fidelidade à linha cronológica na forma de diário, além de não ser funcional na narrativa que entrelaça vários fios, pode provocar a diluição da tensão. É fundamental dominar idas e vindas na linha temporal, é em função de algum acontecimento futuro que um fato do passado se torna relevante. Assim como há trânsito no espaço, há evocações em *flashes*, alguns até bastante alongados, e há algumas antecipações, estas em geral breves.

Restrinjo-me a duas passagens para exemplificar o uso de *flashback*. A primeira faz um resgate breve de passado próximo em relação ao tempo que vinha sendo narrado. No momento que se descrevia a preparação de uma suntuosa festa de aniversário de uma moça, oportunidade para mostrar que a família continuava poderosa, a despeito do fim da escravidão e da queda da monarquia, chega a notícia da morte do imperador exilado Pedro II. Então a narrativa rememora: “Dois anos antes dos quinze anos de Maricota, no sábado, dia 9 de novembro de 1889, os barões com grandeza de Muritiba valsaram e confraternizaram com a Monarquia e seus mais de três mil convidados no baile da Ilha Fiscal, no Rio de Janeiro” (CRUZ, p. 158). A segunda passagem faz remissão a tempo mais afastado e com repercussão mais significativa no plano ficcional. Quando Anolina, que virá a ser avó da Damiana das fotos, aos treze anos é oferecida como presente para a iniciação sexual do filho do sinhô, até ali seu companheiro de brincadeiras infantis, informa-se: “A partir daquele dia, Anolina mudou. Ficou muito mais séria e um tanto irritada. [...] Um domingo, Dasdô [...] disse: ‘Vem comigo’. As duas foram parar num terreiro. No mesmo em que Umbelina a tinha iniciado *quando nasceu...*” (p. 91. Grifo meu) Segue o *flashback*, relatando em detalhes o dia e a cerimônia dessa iniciação, quando foi consagrada a Oyá.

Quanto à outra forma de quebra da linearidade, o *flashforward*, em geral é bastante breve, explicitando que se está fazendo uma antecipação. Sirva de exemplo passagem em que a negra Martha estabelece relações de amizade com a mulher de um mecânico, ambas no *métier* de ganhadeiras: “Anos mais tarde, na primeira

década do século 1920 [sic] os dois [referindo-se ao casal] prosperariam tanto materialmente quanto em filhos. [...] Nesse ano de 1898, nenhuma das duas poderiam imaginar nada disso, mas *não vamos nos adiantar*” (p. 172. Grifo meu). A neta de Martha virá a se casar com um desses filhos, conhecimento que não é decorrente de relações de amizade das famílias porque o contato não se manteve.

Com o intuito de encarecer a relevância do domínio do movimento entre os tempos, destaco ainda passagem que joga com *flashback* e *flashforward*. Para situar e caracterizar a classe dominante, a narração resgata como se deu a disputa entre famílias na demarcação de divisas dos engenhos, remontando à concessão de sesmarias, no século XVIII, e à chegada de novos proprietários de terras vizinhas no início do século XIX, para anunciar que mais à frente se darão os casamentos que garantem a hegemonia da classe: “Dessa forma, com tudo bem definido, as famílias dos vizinhos brigões, *como será visto mais adiante*, se entrelaçariam, pois os reis do massapê não admitiam intrusos” (CRUZ, p. 35. Grifo meu).

Cumprida uma última observação a respeito do tratamento dispensado ao tempo. No item anterior fiz referência a certa brevidade no relato de eventos históricos. Nem por isso a história é pouco relevante, antes pelo contrário, pontua toda a narrativa. São as circunstâncias históricas que determinam, em larga medida, o percurso das personagens. O que está em questão é a relativização dos fatos ditos oficiais, uma vez que seus efeitos, na prática cotidiana, são diversos daqueles constantes no discurso oficial, quando não perversos. Assim, a lei Áurea não provoca mudanças significativas imediatas na vida dos negros e negras. O processo é lento. Os castigos corporais se atenuam, mas nem por isso os ditos libertos deixam de depender do humor e dos desmandos dos senhores e senhoras brancas. Pouco distingue senhor de patrão, assim como escravo de liberto. O fato histórico está registrado no final do primeiro terço do romance. Nem por isso a vida das personagens negras torna-se muito menos trabalhosa e mais cômoda. A discriminação até se adensa, em certo sentido, dado que então os antigos escravos passam a ser percebidos como

ameaça. A condição de marginais, explorados e destituídos de direitos é uma constante ao longo de toda a narrativa. Selecciono um entre os muitos trechos que patenteiam essa condição:

Corria o ano de 1888. Ao longo daqueles anos próximos à libertação da escravatura, foram surgindo casebres mais próximos à senzala grande do Engenho Maracangalha.

[...]

Anolina e Martha eram personagens que gravitavam naquele planeta feito do solo preto do massapê, açúcar, cana, fumo, engenhos, religião, lutas e ressentimentos antigos. Uma mistura bem separada, se é que isso é possível. Viviam na tensa linha que deixava de um lado o universo de quem manda, e de outro o de quem era mandado. Tudo tinha sido muito claro até pouco tempo atrás., mas não naquele momento em que os negros estavam livres e ninguém mais sabia quem era quem. Estavam vivendo tempos duros. Quem depois de liberto queria ir para a lida da cana, aquele inferno na Terra? Mas, ao mesmo tempo, era preciso sobreviver, e isso era coisa para conquistar um dia de cada vez (p. 109-110).

A propósito do efeito de leis que supostamente pretendiam atenuar os efeitos deletérios da escravidão, me detenho em episódio em que a hipocrisia da regulação é exposta sem atenuantes:

Pelo seu lado, apenas uma coisa inquietava Francisco: a Lei do Ventre Livre. Desde setembro de 1871 que os filhos das escravas nasciam livres. A coisa era recente e ainda não havia nenhuma 'cria' em idade de se emancipar, pois isto só ocorreria aos oito anos, se o senhor optasse pela indenização, ou aos 21, se decidisse ficar com a criança. Quando Anolina apareceu grávida, pensou: seu filho já não pertenceria *totalmente* a sua família como antes seria. A ideia de que o recém-nascido poderia ser seu filho ou seu sobrinho apenas surgia como algo curioso e divertido em sua mente (p. 103. Grifo meu).

Transcrevi até o final do parágrafo para adiantar o enfrentamento de relatos edulcorados, correntes em nossa cultura, que dizem desses filhos mestiços como, se não privilegiados em relação aos filhos de homens escravos, pelo menos com maiores chances de galgar patamares mais altos na escala social. Não há

qualquer resquício de consideração diferenciada, da parte desse senhor prototípico, pela possível presença de seu sangue na criança que virá. As famílias brancas ficcionalizadas são muito ciosas de seu sangue, desde que este esteja condicionado a relacionamentos que receberam o aval da religião e do Estado, naquele momento ainda indistintos. A questão que incomoda o senhor é que esse rebento, não por acaso designado como ‘cria’, conforme uso para filhos de não humanos, já não será propriedade de sua família, ou melhor, não será o “totalmente”. O advérbio merece atenção, não é acidental ou apenas para efeito estilístico. O pertencimento não é, na prática, rompido por uma lei. Mas não só isso está presente no trecho. A descrição se detém nos detalhes da lei mais do que o usual em fatos da história oficial, justamente para colocar em evidência aspectos que, em geral, são tratados rapidamente nos manuais escolares, se é que aparecem: os senhores eram indenizados quando as crianças alcançavam 8 anos, logo não eram afetados por qualquer prejuízo, ou os mantinham até os 21, portanto no trabalho por mais de dez anos, como escravos, evidentemente.

Reitero o desvelamento da hipocrisia sob véu humanitário e aproveito para sublinhar mais dois traços que mostram o avesso das imagens dominantes na cultura brasileira. O primeiro diz respeito à imagem sensualizada associada à negritude, marcada nas promoções turísticas e no imaginário que se aflora em conversas jocosas típicas de mesas de bar. Os traços de muitas dessas mulheres são descritos de modo a caracterizar outro padrão de beleza que não o branco, nunca com função de erotização banalizada. As relações sexuais entre brancos e negras é da ordem da violência, mais uma violência física, entre tantas outras. As relações no interior do grupo negro são afetivas, há momentos de lirismo, mas as descrições são extremamente discretas. O segundo traço é o desmascaramento da leniência do racismo brasileiro, ilustrado na imagem incorporada à nossa tradição, a mãe preta, aquela doméstica que mora na casa por muitos anos e é tratada “como se fosse da família”, na verdade esteio do bom andamento do lar. Se para manter a escrava não havia necessidade de

subterfúgios, afinal era o sistema oficial, mais tarde é a chantagem que funciona como recurso de aprisionamento. O percurso de uma irmã de Damiana, que fica servindo na casa dos Tosta até a morte, ilustra essa faceta da sociedade do favor, que na prática é da exploração, como foi a sociedade escravista. Aliás, a tônica da narrativa é a questão da permanência do modelo da sociedade calcada na submissão, na clivagem étnica, sob o manto da igualdade, manto que se acredita de veludo e púrpura, mas é um véu esgarçado. O tema central do romance não é a escravidão negra, e sim o racismo estrutural que persiste na sociedade na sociedade brasileira.

Presença de Oxum

Esta abordagem não visa analisar detalhadamente as personagens. Não se trata de falta de densidade na construção das figuras, como espero já tenha ficado claro até aqui, e sim em decorrência do viés escolhido para leitura. No entanto, algumas características devem ser observadas, ainda que se renuncie a tratar dos entrelaçamentos de diferentes ordens e suas intercorrências, por mais atrativas que sejam, no plano do enredo.

Já se anunciou que o universo ficcional é povoado por negros, sobretudo por negras. A cientista política Nailah Neves Velice, em recente entrevista à *Folha de S. Paulo*, declarou: “Falar em Oxum é olhar toda a história política e científica pelo olhar dos povos africanos e afro-brasileiros, que não são patriarcais. Há um apagamento de história onde mulheres eram líderes, especialmente nos povos africanos e indígenas. Está faltando Oxum na política porque faltam mulheres negras nesses espaços.”³

Pode-se dizer que no enredo de *Água de barreira* verifica-se a ascensão, ou a glorificação de Oxum. A linhagem construída no romance é matriarcal, destacando-se uma figura de cada geração:

³ <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/11/sistema-parece-democratico-mas-cria-obstaculos-para-negros-diz-cientista-politica>. Consulta em 08.11.20.

Umbelina, que não se inscreve em linha direta, mas ocupa posição de ancestral de todos e todas, especialmente reverenciada, seguindo-se Anolina, Martha, Damiana e Celina. Ganham a vida entre a barrela, o fogão e o tabuleiro, exceto a última, que alcança ser professora, embora no educandário em que estudou fosse obrigada a exercer funções de serviçal, mesmo tendo seus estudos pagos, tanto quanto as brancas recolhidas ao mesmo internato. O relato dos trabalhos pelos quais passam essas mulheres, dos amores que vivem, das aventuras e desgraças que as atingem é detalhado, insistindo-se sempre na resiliência, no projeto de dar aos filhos condições menos difíceis. A luta é o traço mais permanente dessas vidas. O segmento constante na epígrafe – “tranquilidade e calma não eram frequentes no mar das mulheres daquela família” – resume com perfeição as circunstâncias dessas existências.

No entanto, convém notar que não se trata de heroização. Nenhuma dessas mulheres é apresentada como modelo de perfeição. Ainda que, em certo sentido, todas pertençam à mesma matriz, cada uma sabe tirar partido de seu próprio modo de ser e de agir. Esse modo, nas mais antigas, está profundamente relacionado à religiosidade. Ainda que todas tenham sido obrigadas a se submeter ao batismo cristão e participem de cerimônias católicas, por imposição dos senhores, sobretudo das senhoras, não perdem o elo com as crenças que vieram com os africanos. De início praticam suas devoções secretamente. Mais tarde as atividades em terreiros são liberadas, ou pelo menos toleradas. O mundo mágico não é posto em dúvida, não é negado, assim como não é explicado. Faz parte do cotidiano daquela comunidade, como uma força a mais, entre a capacidade de adaptação, a resiliência, o trabalho contínuo. Como em geral as práticas religiosas associam palavras, gestos, hábitos, trajes e uso de ervas, cada um pode assumir sua eficácia em decorrência do que melhor lhe parecer, ainda mais porque as crenças e práticas são descritas, mas sem didatismo. Os brancos, sobretudo as brancas, não as reconhecem, as reprimem mesmo, condenando-as como bruxarias e feitiços contrários aos bons usos cristãos. No entanto,

em uma epidemia de cólera, quando a medicina convencional e a religião católica não mostram resultados, uma senhora recorre a uma escrava, pedindo a intervenção secreta de um negro curandeiro para salvar o marido. Mais um segredo, uma cumplicidade, que permite discreto relaxamento na repressão aos ritos pagãos.

As cerimônias religiosas são oportunidades privilegiadas, ainda que não exclusivas, para colagens em “línguas d’África”, para usar expressão constante no romance. As transcrições aparecem em itálico, em geral acompanhadas da tradução, entre parênteses, ou em explicação na voz de alguém.

Aproveito a passagem referente a registro linguístico, agora para apontar um senão. Trata-se da tentativa de transcrição realista da fala dos negros. O procedimento causa entrave na leitura e não alcança a pretendida naturalidade, até porque ninguém obedece, na oralidade, a todas as normas da língua culta escrita. Certamente o repertório vocabular e a sintaxe de um estrato social e outro não são os mesmos, mas o simulacro de transcrição da pronúncia não resulta em efeito de realidade.

A propósito de restrição, faço apenas mais uma. Por vezes há algumas repetições, ou excesso de explicações, traindo falta de confiança no leitor. Mas essa impressão pode resultar da segunda leitura, leitura essa feita atentamente e quase sem interrupções. Talvez em leitura que se possa dizer normal, isto é, no modo corriqueiro de ler romances, quando o ato de ler é entremeado com outras tantas ocupações, eventualmente com a leitura de outras ficções, as retomadas e os esclarecimentos podem ser funcionais.

Retomo os comentários sobre personagens. Entre os homens, ainda que não ocupem o protagonismo, há figuras delineadas com muito cuidado. Certamente a abordagem de suas trajetórias se mostraria rentável. Três nomes se destacam, também um em cada geração. Firmino, o menino apresado em sua comunidade na África, comporta traços de herói, seja pela resistência à escravização, seja pelas aventuras e desventuras que vive. Nunca se submetendo de fato à condição de escravo, é severamente castigado muitas vezes, mas sempre sobrevive, graças à

extraordinária compleição, que também lhe vale ser destinado aos trabalhos mais pesados. Participa da Guerra do Paraguai, onde é ferido e curado pelas ervas e rezas de um índio. Assim, a magia e o poder de cura não são originários apenas da África, ainda que figure sempre entre os ditos primitivos. Retornando ao Rio de Janeiro, exerce diferentes atividades, começando como “tigreiro”, aqueles negros que transportavam para o mar os barris das chamadas “águas servidas” das residências. Logo percorre outros caminhos, muitas vezes sobrevivendo por ter o dom da inteligência e ser exímio na capoeira, o que lhe vale a fama de ter artes com o demo. Seu filho, Roberto, é homem íntegro e já não vive um momento em que precise empreender as mesmas lutas do pai. Na linha derivada de Umbelina há Adônis, outro indivíduo de princípios. Este talvez seja, entre os homens, a personagem que passa por maior transformação. De tendências revolucionárias na adolescência e juventude, procura inteirar-se das circunstâncias políticas pela leitura, transformando-se em estudioso da cena social, enquanto continua cultivando um pedaço de terra do antigo engenho. Mas nem todos são merecedores de admiração. Os maridos das duas últimas personagens citadas acima, vindos de outro espaço, ainda que não de outro estrato social, têm comportamento que sacrifica ainda mais as mulheres, seja esposa, seja filha. João Paulo, marido de Damiana, é mulherengo e estroina. Manuel (Maneca), marido de Celina, a professora, é dado ao vício do jogo de cartas. Ambos acabam por abandonar a família.

Independente da condição de homem ou mulher, negros e negras pertencentes às primeiras gerações, por dotes individuais ou pelas ligações religiosas, não se explica, são portadores de singular capacidade de pressentimento. Por vezes esse dom lhes permite fugir de situações difíceis, por vezes apenas os prepara para a adversidade.

Quanto às personagens brancas, já se deu a entender, em outros termos, que constituem uma espécie de painel, de pano de fundo, com algumas notas mais vivas, como é o caso da matriarca que assegura a continuidade do patriarcalismo. No entanto, há

uma moça nascida no final do século XIX que rompe com o padrão e se inscreve nas hostes feministas. Mocinha, já discutia com irmãs e primas, discordando da submissão aos mores da sociedade. Depois de temporada morando na Europa, seus hábitos, e principalmente suas ideias chocam, inclusive as negras. Certamente sua função na narrativa é o registro o nascimento do feminismo. Afinal, não só as mulheres negras eram reprimidas. Às brancas cabia funções até mais restrita do que às negras, uma vez que seu papel era limitado à procriação.

Ainda a respeito de personagens, cumpre que se diga do encaixe, na forma de notícia ou mesmo de encontro com as personagens ficcionais, de personalidades da época, em particular da cena social e cultural de Salvador e do Rio de Janeiro no entre séculos.

Um exercício de memória transindividual

Referi que a narrativa é em terceira pessoa, com narrador onisciente em relação a algumas personagens e limitado em certos aspectos, eventualmente expressando essa limitação em conjecturas e suposições. Cumpre dizer ainda que a pesquisa histórica se mostra em algumas explicações constantes em notas de rodapé e em colagens, além, obviamente, da inscrição das personagens ficcionais nos eventos históricos, sobretudo em lutas armadas da segunda metade do século XIX. Não fiz referência a uma das personagens femininas porque, como tantas outras, sua intervenção na instância ficcional não é decisiva, não tem a mesma estatura daquelas quatro nomeadas. Entretanto, em determinado período sua presença é bastante marcante, dado seu comportamento fora do padrão. Trata-se de Nunú, filha de Damiana e, portanto, irmã de Celina, logo personagem que aparece já se aproximando o final do tempo narrativo. Desde menina ela apresenta momentos de fúria, de descontrole, provocando constrangimentos por vezes graves, o que determina inclusive internamento em hospital psiquiátrico. Até aí temos mais uma das tantas dificuldades vividas pela família negra, mais um elemento

dramático. Mas no início de cada uma das três partes do romance há uma espécie de epígrafe em que aparece Nunu em uma situação que se diria contemporânea da narração, em diálogo centrado em evocações do passado, com alguém que a chama de tia:

A janela do pequeno apartamento tremia. Dona Anolina, a tia Nunu, embora nada enxergasse sentada na cama, olhava na direção do céu, que de cinza ia passando a negro.

- 'Vai chover muito... Estou aqui olhando os trovões, escutando os raios e lembrando a história que mãe me contou. Nela tinha uma peleja igual a essa, igual a essa briga do trovão que eu vejo e do raio que eu escuto' (p. 17).

Abrindo a segunda parte a fala de tia Nunu diz da valentia dos baianos de outro tempo, da inevitabilidade da morte. Finalmente, na abertura da terceira parte o diálogo é mais longo, deixando evidente o processo de evocação da lembrança, para concluir com a fala: " – Ah, filha, essas são coisas que vem do tempo do cativeiro!" De fato, todo o desenrolar das ações é resultante do sistema escravista, embora a maior parte ocorra depois da abolição. Nada mais atual. Os atos de racismo aparecem a todo momento na imprensa, certamente uma parcela muito reduzida de quantos de fato acontecem neste país.

O último capítulo, intitulado "Destinos", inicia resumindo os últimos tempos da família de Damiana e da família Tosta. Já no primeiro parágrafo nos deparamos com narração assumindo uma inédita primeira pessoa: "Em visita ao Rio de Janeiro, a filha mais velha [dos Tosta], Astrée, foi levada por *minha* avó, Celina, para um passeio pela cidade." (p. 303) Logo no parágrafo seguinte aparece "minha bisavó Damiana". Parece que não estamos mais no território da ficção, e sim já no trânsito para o paratexto. Os elementos pós-textuais reforçam o caráter histórico da narrativa, reforçando as pistas constantes nas páginas iniciais. Logo abaixo, dando notícias da família Tosta já nos anos 90 do século XX, consta "minha tia e madrinha, Einar", nome que não aparecera ainda. Na sequência, na frase "meu

pai Eloá graduou-se em Direito” (p. 304), o leitor reconhece o jovem estudante negro que visitou a representante da família Tosta em decadência. Seguem-se informações sobre a formação e a profissão de outros nomes que, na árvore genealógica, constavam como descendentes de Celina e não apareceram no enredo: a mesma Einar, Edmar e Elmar. Aliás, a árvore traz mais duas gerações depois desta, incluindo na seguinte o nome Eliana, seguida de mais uma geração, descendendo dela dois nomes. Ou seja, das nove gerações registradas na árvore, três não estão na instância narrativa. O encarecimento da carreira é explicado, incluindo autora e na família: “Nós, os que estamos prosseguindo o caminho deixado por eles, também enfrentamos o desafio de, ainda no século XXI, trabalhar para apagar as linhas divisórias que por tantos séculos nos deixaram à parte do banquete principal do país.” (p. 304. Grifo meu) Há também o registro da formação universitária da própria autora e da irmã, de permeio com informações sobre o fim da vida de Damiana e Celina. Há ainda uma espécie de pós-escrito, intitulado “Sobre como este livro aconteceu”, dando conta dos diálogos com Nunu, “diagnosticada com esquizofrenia paranoide” (p. 308), talvez por isso mesmo com a capacidade de transitar entre muitas faixas temporais, contando o que viveu e o que ouviu contar, indistintamente, e assim funcionando como uma espécie de memória transindividual que, somada ao trabalho de investigação da memória histórica, resulta no romance histórico que lemos. Insistindo na referencialidade, o volume é fechado com mais um retrato de três negras (Damiana, Martha e provavelmente uma filha de Anacleto, o curandeiro), uma foto da casa grande do engenho, duas fotos de objetos descritos no romance e a reprodução facsimilar de carta manuscrita de descendente dos Tosta para a avó da autora.

Esse ato de assumir a autoria, que certamente não se confunde com escrita de si, em romance de estreia que conta o percurso da própria família, nos faz perguntar como a escritora se sairá em outro título. A expectativa parece ter já um caminho quando se leva em conta que no último capítulo aparecera a pergunta: “O que aconteceu depois e o que está acontecendo agora? Seriam

necessários *outros livros*, pois essas são outras águas, outras 'barrelas'." (p. 304. Grifo meu) É o tipo de anúncio que nos faz crer que a autora seguirá com narrativas sobre questões contemporâneas, quando as discussões sobre a negritude estão na agenda do dia, talvez aí sim com alguma variante de autoficção. Discutir discriminação é hoje uma urgência, face à renovada onda de diferentes formas de preconceitos que vêm tendo vez. Quando se noticia que Eliana Alves Cruz lançou outros romances, um em 2018, *O Crime do cais do Valongo*, e logo mais, em 2020, *Nada digo de ti, que em ti não veja*, descobrimos que a expectativa se frustra, ela não trata do presente ou do passado recente. Melhor dizendo, não se trata de frustração para o leitor, antes de gratificação. Os novos títulos revelam que o potencial do imaginário, a capacidade de efabulação e o domínio de narrativa só fazem se refinar. O veio criativo não se esgotou na narração do percurso da própria família. Mas esse é assunto para outro momento.

Por ora, quero dizer que *Água de a barrela* é romance para ser alocado na mesma prateleira da estante em que estão *A República dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon, *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro e *República dos bugres* (1999), de Ruy Tapioça. Comum a todos é o tempo narrativo extenso que, apropriando-nos de designação da teoria da história, podemos chamar de longa duração, bem como o relato centrado na saga familiar. Com o primeiro, a aproximação reside ainda nessa narração em terceira pessoa que, no desfecho, vai se desvelar como voz de descendente e na família cujas raízes estão em outro continente. Com os demais, há o espaço baiano e carioca como predominante e a ficcionalização da vida de negros, da condição da negritude neste país. Mas em nenhum destes os negros, mais precisamente, as negras ocupam o centro, na mesma medida que no relato de Eliana Alves Cruz.

Referências

CRUZ, Eliana Alves. *Água de barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. *O Crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. *Nada digo de ti que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em 01.11.2020.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PIÑON, Néida. *A República dos sonhos*. Ed. comemorativa 30 anos. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TAPIOCA, Ruy. *A República dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Sites consultados

www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz
Acesso em 06.11.2020

www1.folha.uol.com.br/poder/2020/11/sistema-parece-democratico-mas-cria-obstaculos-para-negros-diz-cientista-politica.
Acesso em 08.11.2020.

PENSAMENTO LITERÁRIO E TEMPORALIDADE HISTÓRICA NA ENSAÍSTICA DE AUTORIA FEMININA¹

Lourdes Kaminski Alves

Introdução

O tempo é um articulador que está por toda parte, percorre divisões, atravessa fronteiras e se aloja dentro dos corpos, na forma de relógios biológicos (LUDMER, 2013, p. 13).

Este texto volta-se para o tema do ensaísmo de voz feminina no contexto Brasil e América Latina, pós 1970, situando-se na vertente do pós-colonialismo e práticas de decolonização do pensamento crítico e criativo. Tem-se como objetivo refletir sobre o alcance do diálogo intelectual e político instaurado pelas escritoras, neste contexto, que se traça a partir do ensaio e suas confluências com a história, memória e processos indenitários.

Ao verificarmos mais de perto esta temática, constatamos que a partir da década de 1970, passa a ter visibilidade – nos periódicos especializados, livros, coletâneas, conferências, criação de grupos e núcleos de pesquisa – uma presença em potencial de mulheres na atividade da crítica literária ensaística, no Brasil e América Latina.

De modo que das fronteiras móveis do ensaísmo latino-americano ecoam as produções críticas e analíticas de Lúcia Miguel Pereira, Tania Franco Carvalhal, Regina Zilberman, Zilá Bernd, Luiza Lobo, Ligia Chiapini, Ana Pizarro, Beatriz Sarlo, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Liliana Weinberg, Gloria Anzaldúa, Josefina Ludmer, entre outras vozes femininas que encontraram no

¹ Parte deste texto foi publicada no livro *O que contam estas mulheres? Memória e representação na Literatura Latino-Americana* (2019).

ensaio, uma estratégia para ressignificação ideológica, invertendo a ordem de uma razão única e linear.

Dessa perspectiva, sublinha-se a necessidade de verificação sobre quais são os principais temas que compõem a produção ensaística de autoria feminina, no Brasil e América Latina, pós 1970. Quais intensidades poéticas e políticas são geradas/gestadas a partir do ato crítico que permeia ou caracteriza esta atuação crítica.

Ao propormos um recorte reflexivo que se volta para ao ensaio literário escrito por mulheres no Brasil e na América Latina, pós 1970, não significa ignorar ou excluir outros pensadores e ensaístas homens, que igualmente, teorizam ou teorizaram a partir das margens, dos entre lugares, discursos emergentes e política e, sobre o ensaio como forma e estratégia de ressignificação, a exemplo de Antônio Candido, Roberto Schwarz, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Enrique Rodó, Hugo Achugar, Ricardo Píglia, entre outros, só para ficar no contexto Brasil/América Latina, contudo, este texto priorizará um olhar sobre o ensaísmo de autoria feminina, buscando refletir sobre a visibilidade desta escrita na contemporaneidade.

Liliana Weinberg, ensaísta e crítica literária, nascida na Argentina, na obra *Pensar el ensayo* observa que:

[...] hay en el ensayo una representación, una auténtica performación del acto de pensar, de la experiencia intelectual, de la búsqueda de enlace entre lo particular y lo universal, entre la situación concreta y el sentido general. Desde esse presente que a la vez corresponde al tiempo de la enunciación y al tiempo de la interpretación, al tiempo del pensar y al tiempo del predicar, comienzan las expansiones del ensayo y se actualiza la capacidad de establecer vínculos, genealogías, tradiciones, por él nombradas y rediseñadas, y de inscribirse em diversas esferas, ya que el ensayo traduce y reactualiza las tensiones entre los distintos campos, particularmente entre el literario y el intelectual (WEINBERG, 2007, p. 11).

Weinberg escreve sobre teoria e crítica literária na relação com o discurso social e história intelectual latino americana nos séculos XIX e XX. Autora dos livros: *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (2001); *Literatura Latino americana: Descolonizar la imaginación* (2004); *Umbrales del ensayo* (2004); *Situación del ensayo* (2006); *Pensar el ensayo* (2007), entre outros, Weinberg reflete sobre o ensaio como uma potência poética, sobretudo, na capacidade que tem este gênero em articular o conhecimento teórico e prático, a ética e a estética, talvez, resida nesta potencialidade uma forma de entender uma interpretação, que por muito tempo, foi seara puramente masculina.

Walter Mignolo, chama a atenção para a necessidade de “remapear a nova ordem mundial [que] implica remapear as culturas do conhecimento acadêmico e os “loci” acadêmico de enunciação em função dos quais se mapeou o mundo” (MIGNOLO, 2003, p. 418). Ainda, segundo este teórico, deve-se lembrar de que o foco visa também a denunciar a colonialidade do poder e do saber. “[...] a literatura e as teorias pós-coloniais estão construindo um novo conceito de razão como “loci” diferenciais de enunciação. O que significa “diferencial”? Diferencial significa aqui um deslocamento do conceito e da prática das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articulada no decorrer do período moderno” (MIGNOLO, 2003, p. 17).

Neste sentido, este texto volta-se para uma das premissas básicas do ensaísmo latino americano, a ressignificação discursiva. Considera-se que o cotejamento de vozes femininas do ensaísmo crítico literário no Brasil e América Latina, pós 1970, permite mapear os “loci” acadêmicos, a partir de pesquisa de natureza comparatista, verificando-se aproximações, apropriações e deslocamentos conceituais. Ou seja, a vetorização do gesto de olhar em prospecção, em efeitos “zoom”, voltados para as noções e linguagens formadoras de um discurso próprio. Sublinha-se, assim uma perspectiva teórico-crítica, cuja proposta visa refletir acerca das produções ensaístas elencadas, enquanto narrativas que são tessituras do local, a partir das quais as autoras formularam diversas abordagens de um entorno

comum, o pensamento das margens, dos entre lugares, de discursos emergentes e a relação política.

Espaço de expressão crítica e autoria feminina

Com relação à escritura de autoria feminina e fazendo uma digressão no tempo, na segunda metade do século XX, no Brasil, vamos encontrar Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), precursora de uma crítica literária escrita por mulheres. Em seus ensaios Lúcia Miguel Pereira reflete sobre o papel de escritora na construção de opinião, como formadora de um pensamento crítico articulando obra, vida social e práticas culturais contemporâneas de seu tempo e espaço político, onde a intelectualidade e o discurso crítico era destinado ao meio masculino.

Neste sentido, podemos pensar como o espaço de expressão crítica conquistado por Lúcia Miguel Pereira preparava o terreno fértil para as mulheres que se aventurariam no exercício da crítica literária e na elaboração de um pensamento próprio. Lúcia Miguel Pereira em seus primeiros textos sinalizava que “A pedra de toque da boa crítica é obrigar a refletir, é ser atual como um estimulante do raciocínio; o seu domínio próprio é a controvérsia” (PEREIRA, 1992, p. 68). Edwrigens Almeida (2011), observa que Lucia Miguel costumava repudiar a imagem cristalizada do juízo e do rigor críticos como atributos masculinos. “Pensar ainda é a melhor forma de viver” (PEREIRA, 1954, p. 24), escreveu, citando Pessoa e Valéry.

Esta breve digressão nos levaria a indagar se seria, então, o romance, gênero próprio para a escrita feminina e o ensaio crítico, lugar reservado para a escritura masculina? Contudo, Lúcia Miguel Pereira abre espaço nesta seara e faz uma aproximação entre a face masculina da crítica e a face feminina da ficcionista, sendo, pois precursora do ensaísmo crítico literário brasileiro escrito por mulheres, motivando a escritura deste gênero entre mulheres que, na esteira de seus textos seguiram esta linhagem, a exemplo da ensaísta e ficcionista Flora Süssekind, reconhecida pelos ensaios sobre a formação de João Cabral de Melo Neto, por meio da sua

correspondência, nos anos 40 e 50, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, sobre o método serial de Jorge Luis Borges e a conceituação literária latino-americana, entre outros.

Destacam-se na produção de Flora Süssekind (1998), textos críticos em torno da voz e da seriação, voltado, principalmente, para um motivo temporal comum, para a preocupação com os modos de (em)formar o tempo, com a relação entre experiência pessoal, experiência histórica e figurações temporais, com as tensões entre a narrativização e especialização, sequência e série, unidade e heterogeneidade, ritmo e medidas, extensão e simultaneidade, no interior de alguns exemplos da produção cultural, sobretudo, moderna e contemporânea.

Na esteira das ensaístas brasileiras, no campo dos estudos da crítica literária, ainda podemos citar Tânia Pellegrini, cujos ensaios refletem sobre nosso cotidiano povoado de imagens sedutoras e cambiantes, por meio das quais milhares de informações são transmitidas com frequência e velocidade inimagináveis. Autora do livro *Gavetas vazias* (1996), focaliza as relações entre ficção e política nos anos 70, período marcado pela repressão e pela censura. Somam-se aos ensaios que focalizam a relação entre literatura e política, nos anos 70, os ensaios de Walnice Nogueira Galvão (1998). Assim, mesmo na versão ficcional, o passado de novo se faz presente, impondo-se como necessidade de reflexão e debate, para não sucumbir, como fato a fugacidade de ser, entre tantas outras, apenas mais uma versão.

Do conjunto de mulheres ensaístas brasileiras, cuja consciência do papel como escritora e intelectual é notadamente expresso em suas produções, destacamos Tânia Franco Carvalhal, em especial, o livro de ensaios *O Próprio e o Alheio* (2003), no qual a autora amplia o olhar sobre o comparativismo, investindo reflexões pelos estudos sobre fronteiras disciplinares, geográficas ou textuais, nos convidando por meio dos estudos comparados a pensar a mobilidade das fronteiras, que uma vez atravessadas modificam n experiências. Tânia Carvalhal estende a noção de fronteiras:

Falar em fronteiras com relação à crítica literária não quer dizer fixar limites para uma outra forma de atuação crítica, pois sabemos ao ler um texto, se a orientação que ali predomina é textual, psicológica, ideológica, biográfica, sociológica, etc. ou se está a mover-se num conjunto de associações. Quer dizer, cada atuação crítica se identifica pela postura epistemológica e a fundamentação teórica que assume. Em outras palavras, o ato crítico se define em si mesmo. E ao caracterizar-se, constrói os seus próprios limites (CARVALHAL, 2003, p. 170).

A autora considera que para além da relação entre textos, autores e culturas, a literatura comparada “se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio” (CARVALHAL, 2003, p. 11). Aborda, assim, a relação entre a literatura comparada e os estudos culturais na perspectiva de aproximações teórico-críticas, que nos permite pensar sobre a – “experiência com o incerto, com o híbrido, o reconhecimento do apagamento das margens, a alteração dos conceitos de centro e periferia” (CARVALHAL, 2003, 153) – como linhas de investigação e reflexões sobre deslocamentos da crítica e uma crítica fronteiriça, no contexto contemporâneo que considere a interculturalidade e a decolonização epistêmica².

Nesta perspectiva encontramos os estudos de Luiza Lobo (2015), autora do conhecido ensaio “A Literatura de Autoria Feminina na América Latina”. Editora do projeto *on-line* Literatura e Cultura, contendo a *Revista Mulheres e Literatura*, onde se pode consultar um conjunto de ensaios advindos de Projetos de pesquisa como: Autorías femeninas en el campo literario brasileño (siglo

² O conceito de interculturalidade é central à (re)construção de um pensamento crítico-outro - um pensamento crítico de/desde outro modo -, precisamente por três razões principais: primeiro porque está vivido e pensado desde a experiência vivida da colonialidade [...]; segundo, porque reflete um pensamento não baseado nos legados eurocêntricos ou da modernidade e, em terceiro, porque tem sua origem no sul, dando assim uma volta à geopolítica dominante do conhecimento que tem tido seu centro no norte global (WALSH, 2005, p. 25).

XX). Desta autora, destacam-se ainda, projetos sobre a teoria feminista em face de obras literárias de escritoras brasileiras, como Rachel de Queiroz, e da literatura de mulheres do ponto de vista da literatura popular e da história das mentalidades.

O leque de ensaístas é crescente nas letras brasileiras, a exemplo de Berta Waldman, citamos, aqui, o *Entre Passos e Rastros* (2002), obra em que a autora reflete sobre pontos de intersecção de identidades, línguas, culturas, tradições e imaginários relacionados à inserção do judeu no país. Desenvolve estudos sobre autores brasileiros de raízes judaicas, como Clarice Lispector, Samuel Rawet e Moacyr Scliar, entre outros, completando traços, às vezes encobertos da composição da personalidade cultural do Brasil no século XX.

Por esse motivo a construção literária destas escritoras está diretamente ligada a suas vidas e a práticas culturais contemporâneas, destacando-se a reflexão sobre o papel da autoria e da profissão de escritoras diante das demandas sociais e políticas da contemporaneidade.

Preocupada com a questão de uma história de formações da literatura brasileira, formação leitora e políticas públicas de incentivo à leitura, Regina Zilberman, em seu livro *A Literatura e o Ensino da Literatura* (2010), reflete sobre os motivos históricos, políticos e socioeconômicos e o baixo nível de leitura no Brasil. Reconhece a importância de o professor investir no “despertamento” do aluno pela leitura, mas, examinando todos os aspectos históricos e culturais que abarcam questões identitárias. As entrevistas, conferências, cursos e toda a produção escrita de Regina Zilberman indicam que a função da crítica é a de esclarecer, divulgar a produção e incentivar a leitura, mostrar as suas concepções literárias, o seu desejo de promover a literatura nacional e o debate de ideias, o desejo de conquistar novos leitores e de contribuir para a sua formação.

Neste sentido, Liliana Weinberg lembra que na opção por uma escrita do ensaio torna-se impossível pensar em um espaço de neutralidade.

Hay en efecto una doble remisión entre la mirada y el mundo a que da lugar el ensayo, que se hace explícita en un momento de construcción de la subjetividad moderna y reconocimiento de los nuevos modos del conocer. El ensayo hace siempre ostensible la existencia de una perspectiva sobre el mundo que se ha de interpretar (WEINBERG, 2012, p. 17).

Para a autora, o ensaio é uma viagem intelectual por um mundo de significados e valores cujo ponto de vista é decisivo, pois a partir dele, se erigem em diálogo texto e contexto. A produção de Liliana Weinberg interessa aos estudos da teoria e da crítica literária, na medida em a autora reflete sobre a vitalidade do ensaio como uma experiência de linguagem, como uma poética do pensamento, uma vez que o ensaio possibilita “explorar y ampliar los límites de lo visible, lo decible, lo inteligible” (WEINBERG, 2007a, p. 115).

Na tentativa de refletir sobre o caráter intempestivo, inacabado e fragmentário das escritas do presente, lembramo-nos da reflexão de Eneida Maria de Souza (2007, p. 18) sobre a forma ensaística, quando esta fala sobre marcas próprias da forma e do sujeito desta escritura.

Ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, a forma ensaística ajusta-se à escrita que joga com os intervalos e lapsos de memória, permitindo o movimento de idas e vindas e o gesto de apagar e rasurar o texto de ontem. Neste espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem redutora do autor empírico.

Notadamente, a partir da década de 90, no Brasil e na América Latina, vamos encontrar um novo formato do ensaio crítico escrito por mulheres, que no desejo de construir uma nova *episteme* no bojo do pensamento decolonial, sob as luzes do Grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad passam a desenvolver um pensamento crítico e também criativo, ao desenvolverem um ensaísmo poético crítico reelaborado a partir de signos culturais que remetem a uma pesquisa sobre memória, história e

esquecimento, descobrem intensidades poéticas nos termos metaforicamente ressemantizados em suas escritas, a exemplo de “não-lugar”, “poética dos vestígios memoriais”, “estética e escritura migrantes”, “una cultura mestiza”, “literaturas ou escrituras pós-autônomas”

Fazemos, aqui, uma digressão para situar as expressões estéticas e discursivas, aqui empregadas entre aspas, que frequentam o ato crítico e criativo na contemporaneidade, a partir de uma outra epistemologia. Primeiramente é necessário situar o Grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad.

Luciana Balestrini em um artigo bastante elucidativo, intitulado “América Latina e o giro decolonial”, publicado na *Revista Brasileira de Ciência Política* (2013) observa que:

O Grupo Modernidade/Colonialidade foi sendo paulatinamente estruturado por vários seminários, diálogos paralelos e publicações. Ainda no ano de 1998, um importante encontro apoiado pela CLACSO e realizado na Universidad Central de Venezuela, reuniu pela primeira vez Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil. A partir deste, foi lançada em 2000 uma das publicações coletivas mais importantes do M/C: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. No mesmo ano de 1998, Ramon Grosfoguel e Agustín Lao-Montes reuniram em Binghamton, para um congresso internacional, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein. Nesse congresso foi discutida pelos quatro autores a herança colonial na América Latina, a partir da análise do sistema-mundo de Wallerstein (Castro-Gómez e Grosfoguel, 2007). Em 1999, ocorreu na Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia, um simpósio internacional organizado por Santiago Castro-Gómez e Oscar Guardiola, que os reuniu com Dignolo, Lander, Coronil, Quijano, Zulma Palermo e Freya Schiwy. Selava-se então a cooperação entre a Universidad Javeriana de Bogotá, Duke University, University of North Carolina e a Universidad Andina Simón Bolívar (BALLESTRINI, 2013, p. 97).

A pesquisa realizada por Ballestrini lhe permite apresentar, com clareza, dados importantes para a compreensão da trajetória e do pensamento do Grupo Modernidade/Colonialidade e localizar os diferentes pensadores geopoliticamente e suas propostas articuladas às universidades e espaços políticos de enunciação.

Neste sentido, Zulma Palermo, professora emérita da Universidade Nacional de Salta, Argentina, integrante do Grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad, propõe refletir sobre a importância de a universidade buscar formas de desarticulação da colonialidade do saber. Para isto é necessário atentar para três componentes do fazer acadêmico: sua localização, sua finalidade e aqueles a quem se destina.

Una aproximación a la problemática de la Universidad Latinoamericana de nuestro tiempo requiere de una condición previa: La disponibilidad para pensar los estudios universitarios desde un lugar 'outro', distinto pero no excluyente del que diseñó el modelo de conocimiento y la estructura de la universidad centroccidental desde su fundación en América Latina. [...] Cuestión de fundamental importancia es la relativa al lugar socio-histórico (la territorialidad) en el que se encuentran radicadas las universidades en cuestión pues todo conocimiento supone no sólo un espacio físico sino –y sobre todo - una experiencia común que define la forma de habitar un territorio (PALERMO, 2009, p. 229).

Palermo chama a atenção para que fiquemos atentos para a formação de um discurso que vem sendo gestado pelo “pensamiento decolonial”, orientado a dar forma a uma “epistemologia de fronteira”, na América Latina, como uma aposta alternativa à lógica monotópica da modernidade, cuja retórica oculta sua outra face, a da colonialidade.

Em seu livro *Desde la otra orilla* (2005), encontramos uma sólida reflexão sobre o pensamento crítico e políticas culturais na América Latina e sobre a importância de a universidade buscar formas de desarticulação da colonialidade do saber

Fazendo eco à proposição de Zulma Palermo sobre a formação de um pensamento decolonial, citamos os estudos de Catherine Walsh, estudiosa das práticas e saberes das comunidades indígenas e africanas no Equador.

Segundo esta pesquisadora:

La fluida relación entre cultura-identidad-política que manifiesta el movimiento indígena así como la producción y uso de conocimiento en dicha relación, por lo general, continúan fuera de los confines de las instituciones académicas (WALSH, 2006, p. 71).

No livro *Interculturalidad crítica y (des)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala* (2012), a autora reflete sobre as lutas, avanços e desafios de interculturalizar e decolonizar as instituições e as estruturas do Estado, dando ênfase nas insurgências sociais, políticas e epistêmicas dos movimentos sociais, povos indígenas, afrodescendentes e outras minorias do Equador e América Latina, que exigem reconhecimento das diversidades.

Em *Borderlands/La frontera* (1987), Gloria Anzaldúa, escritora chicana, fala em “una cultura mestiza”. Neste livro e em outros escritos seus, Anzaldúa reflete sobre tensões e conflitos vividos pelos povos que habitam a fronteira México – Estados Unidos, sobretudo, abordando fronteiras (no plural), políticas, territoriais, linguísticas, culturais, epistêmicas, sexuais, chamando a atenção para o “sentimento de perda, inclusive da própria condição de fronteira – sujeitos deslocados, perdidos, buscando espaço e afirmação da identidade chicana e/ou tejana” (KUDO, p. 17, 2015).

Nesta linha de pensamento encontra-se Ligia Chiapini (2011), com seus estudos atuais sobre fronteiras e suas barreiras físicas e simbólicas – problematizando o Mercosul cultural e identidade – ao refletir sobre trocas culturais na América Latina.

Desta linhagem crítica e criativa, encontramos a escrita de Zilá Bernd, autora comprometida em trazer para o debate acadêmico os temas de literatura, política e processos indentitários. Autora de

diversos livros, artigos e ensaios publicados no país e no exterior, reflete sobre fronteiras da transnacionalidade à transculturalidade.

Estamos aqui diante do questionamento da impossibilidade, em um mundo globalizado, onde as mobilidades, os trânsitos, os fluxos migratórios e culturais são constantes, de se pensar as literaturas de forma estanque, como fazíamos até bem recentemente, e de estruturar os cursos de letras de nossas universidades, segmentando (e confinando) as literaturas ao espaço nacional ou linguístico. Diante do ritmo vertiginoso com que proliferam as transferências culturais, sobretudo com o advento da internet e de novas formas de comunicação via redes sociais, urge que (1) enfrentemos as questões ligadas ao alargamento das fronteiras, que colocam em xeque o conceito de identidade nacional; (2) repensemos conceitos e práticas da Literatura Comparada (BERND, 2013a, p. 213).

Zilá considera que o atual contexto das constantes mobilidades étnicas e culturais nos obriga a repensar o conceito estável de Literatura Comparada, à luz de conceitos de multi, inter e transdisciplinaridade e multi, inter e transculturalidade.

A escritura híbrida do ensaio é o lugar ocupado pelas escritoras brasileiras e latino-americanas na perspectiva das formas e expressões literárias nômades. Emprega-se o termo “nômade”, a partir da aceção de Deleuze e Guattari (1995, p. 11). “O nômade desconstrói o que está posto e faz brotar multiplicidades. O nomadismo tem como principal potencialidade o movimento de gerar desterritorializações. No livro *Crítica cult*, de Eneida de Souza, publicado em 2002, a autora emprega a expressão “O não-lugar da literatura”, fazendo referência à desestabilização de ideias, saberes, disciplinas e modelos, o que nos remete à pensar a respeito dos deslocamentos sobre o próprio sentido de “literário”, suas formas de produção e leitura.

Num cenário globalizado, [...]. Culturas e disciplinas se recompõem em uma condição de fronteira, compelidas pelo heterogêneo que as habita. Para refletir nesses câmbios, não mais a partir da ordenação

cronológica ou estatal, mas num plano espacial que descubra uma multiplicidade de relações e agenciamentos, foi pensado este evento em torno das estéticas migrantes (MARSAL; DINIZ; CUSTÓDIO, 2013, p. 5).

Nesse sentido, existem práticas e modos de vida que podem ultrapassar estruturas constituídas. O pensamento, ou conhecimento nômade tem como sua potência, o movimento em sua capacidade de gerar desterritorializações e reterritorializações constantes. Esta noção extrapola a noção de um conceito, pois constitui um universo plural, uma forma em devir.

Pensa-se assim, em cartografias literárias múltiplas e heterogêneas que abandonam o localismo e dialogam com processos dinâmicos de ressignificação cultural, desestabilizando pressupostos positivos de uma identidade latino-americana. Para além desses itinerários de leitura, em seus textos ensaísticos, essas escritoras abordam o tema e refletem criticamente sobre as condições de possibilidade da literatura latino-americana no contexto de processos culturais globalizadores que desestabilizam a demarcação de fronteiras e suas referências identitárias, a exemplo de Josefina Ludmer na Argentina, que afirma:

Estou buscando territórios do presente e penso em um tipo de escrituras atuais da realidade cotidiana que se situam em ilhas urbanas (em zonas sociais) da cidade de Buenos Aires: por exemplo, o bajo Flores dos imigrantes bolivianos (peruanos e coreanos) da Bolívia Construcciones de Bruno Morales (pseudônimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamerica, 2007), e também La Villa de César Aira (Buenos Aires, Emecé, 2001), Monserrat de Daniel Link (Buenos Aires, Mansalva, 2006), o Boedo de Fabián Casas, em Ocio (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), o zoológico de María Sonia Cristoff em Desubicados (Sudamericana, 2006), e em sua compilação Idea Crónica (Beatriz Viterbo, 2006). Penso também no projeto Biodrama de Vivi Tellas, e em certa arte. Assim como muitas vezes se identificam 'as pessoas' ('la gente') nos meios (Rosita de Boedo, Martín de Palermo), nesses textos os sujeitos se definem pelo seu pertencimento a certos territórios. Estou pensando na reflexão de Florencia Garramuño (Hacia una estética

heterónoma: poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher, [publicada em 2008] no Journal of Latin American Cultural Studies). E também penso na reflexão de Tamara Kamenszain (La boca del testimonio: lo que dice la poesía. Buenos Aires, Norma, 2007) sobre certa poesia argentina atual: o testemunho é a 'prova do presente', não 'um registro realista do que passou'. Meu ponto de partida é esse. Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para 'fabricar um presente' e esse é precisamente seu sentido (LUDMER, 2007, p. 1).

Ludmer observa que as formações culturais do presente se superpõem, coexistem e se interpretam mutuamente, suas reflexões sobre o sentido de “urgência de presentificação” iluminam a compreensão sobre diversos fenômenos artísticos, culturais e políticos expressos na contemporaneidade que evidenciam o desejo de intervenção de novos atores presentes no universo da produção literária, artistas, poetas e narradores da periferia ou de diferentes espaços marginalizados pela sociedade, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, fazendo aparecer novas subjetividades. Estes novos atores da cena literária definem pelo seu pertencimento a certos territórios uma voz própria.

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para 'fabricar um presente' e esse é precisamente seu sentido. [...] Não se pode lê-las como literatura porque aplicam 'à literatura' uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, 'sem metáfora', e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de

produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas. [...]. As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade (LUDMER, 2007, p. 1-2).

Em seu ato crítico, Ludmer capta na intempestividade do presente, a palavra poética que é também, política.

O estudo das construções metafóricas na elaboração conceitual crítica presente nos ensaios literários escritos por mulheres denotam o traço poético e o pensamento dialético, a culminar em uma produção crítica e criativa localizada na proposta dialética da decolonização.

Destacamos, aqui, um excerto do livro *Por uma estética dos vestígios memoriais: Releituras da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*.

Se por um lado, interessa para a estética dos vestígios flagrar nos textos ficcionais esse ‘tempo do esquecimento’, que emerge através da palavra poética, interessa perceber também o que a literatura, por sua vez, tenta ocultar e silenciar em determinados períodos. Procurando mostrar em *Por uma estética dos vestígios memoriais* como certos temas-tabu e determinadas figuras que permaneceram à sombra, minimizadas pelo discurso histórico, re-emergem ficcionalmente pela mão de poetas, romancistas e ensaístas, cuja prática baseia-se na atenção e na recuperação de rastros, de detalhes esquecidos (BERND, 2013, p. 48).

Nesta obra Zilá Bernd ilustra por meio de uma escritura ensaística, os conceitos de “rastro” e “vestígios de memória”.

As autoras aqui citadas constituem apenas um recorte, a fazer coro ao lado de outras reconhecidas ensaísta brasileiras e latino

americanas a exemplo de Ana Pizarro, Beatriz Sarlo, Zulma , entre outras vozes da intelectualidade crítica feminina a figurar ao lado de importantes nomes do ensaísmo crítico contemporâneo.

Estas autoras defendem a proposta de refletir sobre a produção do ensaio como gênero literário e lugar para elaboração conceitual de uma nova *episteme*.

Por exemplo, a pesquisadora chilena Ana Pizarro, professora da Universidade de Santiago do Chile volta seus estudos sobre a situação cultural e a modernidade tardia na América Latina, ensaios importantes sobre esta problemática encontram-se no livro *El Sur y los Trópicos: Ensayos de cultura latino americana* (2004). Ana Pizarro aborda as formações discursivas coloniais e, produções mais recentes sobre o potencial dos arquivos literários para revisão da história.

Em 2005, durante uma estada no Brasil, a pesquisadora concedeu uma entrevista sobre arquivos literários, não como monumentos, mas como possibilidades para revisão da história.

[...] Mas os documentos são importantes porque permitem que os novos críticos os revisem para verificar se são mesmo monumentos, se aquilo que canonizou determinado autor é definitivamente um clássico. Estabelecer cânones, ou seja os escritores consagrados, envolve questões de poderio político e econômico ou impostas por um grupo social. Durante as ditaduras latino-americanas, nem todos os autores puderam vir a público. Ou estavam fora do país, ou foram exilados. O poder instala sua própria narrativa (PIZARRO).³

Ana Pizarro defende que devemos lutar pela memória e que os arquivos literários são capazes de reunir a memória coletiva, mas também servem aos estudos sobre a criação artística, podendo, sobretudo, contribuir para a reconstituição histórica.

³ PIZARRO, Ana. Devemos lutar pela memória. *Boletim UFMG* Nº 1512 - Ano 32.08.12.2005. Entrevista disponível em <https://www.ufmg.br/boletim/bol1512/sexta.shtml>.

Somam-se a esta reflexão, os estudos de Beatriz Sarlo, professora e escritora argentina, uma das mais proeminentes críticas da sociedade e da literatura de seu país, fundadora da revista *Punto de Vista*⁴, onde publicou diversos ensaios sobre literatura e cultura, reafirmando uma escrita por “una mirada estrábica” que nos levará a leitura de *Tiempo presente* (2001).

Seus ensaios constituem um ensinamento teórico-metodológico para compreensão do presente. De acordo com Beatriz Sarlo a escrita da história do tempo presente tem como uma de suas especificidades a presença de uma memória viva que carrega consigo sua complexidade e diversidade, muitas vezes, transformando a memória em algo mais importante que a reflexão, transformando-a em monumento. Este é um tema trabalhado em seu livro *Tiempo presente*.

Pensar o presente nos leva a um exame detalhado e rigoroso sobre algumas questões gerais que envolvem este ofício no século XXI. I. A relação entre memória e história; II. O lugar de fala dos historiadores e intelectuais de modo geral; III. O papel das mídias; IV. A relação entre contemporaneidade e tempo presente; V. As ciências sociais e o tempo presente; VI. As relações temporais passado/presente; passado/passado; presente/presente e presente/futuro. (seria o tempo presente uma lacuna histórica entre passado e futuro?) (SARLO, 2001, p. 102).

Na concepção de Beatriz Sarlo, entender e recordar são partes integrantes do ofício do intelectual do presente.

Considerações finais

Refletir sobre a história do tempo presente é, em larga medida, construir uma visão com relação a certa ideia de passado – espaço de

⁴ Revista cultural editada em Buenos Aires, Argentina, entre 1978 e 2008, dirigida por Beatriz Sarlo. Para maiores informações consultar <http://www.ahira.com.ar/pdvista.php>.

experiências – ou em relação ao futuro – horizonte de expectativas. Beatriz Sarlo observa que a aceleração do tempo produz um vazio do passado que o estudo da memória tenta compensar.

Nesse sentido, contrapomo-nos às leituras homogeneizadoras da historiografia e da crítica literária, que estabeleceram fios de continuidade histórica, impedindo, portanto o contato e conhecimento de outros modos de pensar e de organizar a vida social.

A forma do ensaio tem se demonstrado como uma vigorosa estratégia para pensar e para criar, devido ao seu caráter híbrido e plural. Muitas escritoras encontram no ensaio um lugar para o ato criativo e reflexivo e para a construção de um pensamento literário inserido na temporalidade histórica.

A ensaística parece constituir-se como um espaço profícuo para o desenvolvimento de um ser da escrita crítica e criativa. Talvez, seja por esta dupla possibilidade que a forma ensaística tem sido explorada, cada vez mais entre as escritoras e críticas literárias no Brasil e na América Latina como uma forma autônoma de exercer a cidadania, a liberdade criativa e a intelectualidade. Aqui, não poderíamos deixar de nos remeter ao texto de Adorno (2003, p.17), “O ensaio como forma”, quando este aborda sobre o tom da recusa e da resistência, da escrita que ganha lugar marcado por sua insistência na “liberdade”, na “felicidade”, no “jogo”, no “transitório”, no “fragmentário”.

Considera-se que o cotejamento de vozes femininas do ensaísmo crítico literário no Brasil e na América Latina, pós-1990, nos permite mapear os “loci” acadêmicos, a partir de pesquisa de natureza comparatista, verificando-se aproximações, apropriações e deslocamentos conceituais. Sublinha-se, assim, uma perspectiva teórico-crítica, cuja proposta visa refletir acerca das produções ensaístas elencadas, enquanto narrativas que são tessituras do local, por meio das quais as autoras formularam diversas abordagens de um entorno comum, o pensamento das margens, dos entre lugares de discursos emergentes em relação estética e política no bojo do pensamento decolonial.

No bojo destas reflexões podemos indagar sobre as direções e escolhas teóricas e críticas que iluminam as obras que elegemos para nossos estudos na atualidade.

Quais temáticas são problematizadas nos ensaios literários escritos por mulheres no Brasil e na América Latina no contexto de interculturalidades e globalismos no mundo contemporâneo? Em que medida estas temáticas e as formas de escrita revelam uma consciência autoral dialética?

Referências

ADORNO, Theodor W. Notas. O ensaio como forma. In.: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades, p. 15-46, 2003.

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In.: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, Brasília, maio-agosto, p. 88-117, 2013.

BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. In.: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, n.23, 2013^a.

_____. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

_____. *Por uma estética dos vestígios memoriais*. Releituras da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Trato, 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O Próprio e o Alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, Coleção Trans, v.1, 1995.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Artigo online disponível em <http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>. 2015. Acesso em 10 de dezembro de 2016.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho, 2007.

_____. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KUDO, Humberto Igor. *Neplanteros em Borderlands: A Narrativa Chicana de Gloria Anzaldúa*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, MS., 2015.

MARSAL, Meritxell Hernando; DINIZ, Alai Garcia; CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria. *Estéticas Migrantes*. (Orgs.). Niteroi, RJ: Comunitá, 2013.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos globais - Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

PALERMO, Zulma. ¿Es posible de-colonizar la Universidad? Algunos ensayos de aproximación. In.: *Temas de Filosofía*, nº 13, Salta: CEFISA, p. 229-236, 2009

_____. *Desde la otra orilla*. Córdoba, Argentina: Alción, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e Política nos anos 70*. São Carlos: UFSCAR, Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

_____. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembi*. São Paulo, v. XVII, n. 49, ano V, dez., p. 17-25, 1954.

PINHEIRO, Alexandra Santos; CRUZ, Antonio Donizeti; ALVES, Lourdes Kaminski. *O que contam estas mulheres? Memória e representação na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Pontes, 2019.

PIZARRO, Ana. Devemos lutar pela memória. Entrevista concedida ao *Boletim* da UFMG, nº 1512. Ano 32, 08/12/2005. Disponível em <https://www.ufmg.br/boletim/bol1512/sexta.shtml>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

_____. *El Su y los Trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana*. Madrid: América meridional, 2004.

_____. Devemos lutar pela memória. *Boletim UFMG* Nº 1512 - Ano 32.08.12.2005. Entrevista disponível em <https://www.ufmg.br/boletim/bol1512/sexta.shtml>. Acesso em 12 de maio de 2018.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente*. Buenos Aires: editora Siglo Veinteuno, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SUSSEKIND, Flora. *A Voz e a Série*. Minas Gerais: Sette Letras, 1998.

WALDMAN Berta. *Entre Passos e Rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. In.: *Interculturalidad, descolonización del Estado y Del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 71, 2006.

_____. Introducción - (Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. In: WALSH, C. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, p. 13-35, 2005.

WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.

_____. El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. Cuadernos del CILHA, 8 (9): 110-130, 2007a. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181715655011>. Acesso em 10 julho de 2016.

_____. El lugar del ensayo. CELEHIS – *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21 – Nro. 24 – Mar del Plata, Argentina, p. 13-36, 2012.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura e o Ensino da Literatura*. Rio Grande do Sul: Intersaberes, 2010.

Revista

Punto de Vista. Revista cultural editada em Buenos Aires, Argentina, entre 1978 e 2008, dirigida por Beatriz Sarlo. Para maiores informações consultar <http://www.ahira.com.ar/pdvista.php>.

MEMÓRIAS DE MULHERES NAS LEITURAS DE *HISTORIA DE UNA MAESTRA* DE JOSEFINA ALDECOA¹

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Introdução

O tema das memórias das mulheres antifranquistas é atual e ainda reverbera, se considerada a produção de ficção contemporânea na Espanha. Como se pode inferir, todas essas mulheres de seu tempo deixaram rastros na história da cultura intelectual de seu país, seja por meio da ficção, seja por meio de histórias baseadas na experiência da guerra civil e do pós-guerra, muitas vezes trazidas a conhecimento pela literatura de testemunho, por relatos biográficos e memorialísticos.

A pergunta a se fazer é por que se torna importante resgatar do esquecimento essas mulheres e as histórias que elas contam? Uma possível resposta seria porque a literatura, ao dialogar com a história, a memória e a sociedade, poderia ter a capacidade de dar visibilidade a essas mulheres, ainda que tardiamente, e reivindicar uma memória histórica feminina na Espanha, espaço que ainda não tem seu lugar marcado na historiografia. Da mesma forma, com a literatura se reivindica um espaço igualitário para as mulheres, uma vez que dá voz à sua história e às suas memórias, tornando-as conhecidas e socialmente reconhecidas.

Ao referir-se às escritoras que escreveram contra Franco, Alicia Redondo afirma que estas escritoras “canalizan su deseo de transformación del lector/a, y, con ellos, del mundo, a través de una

¹ Este texto faz parte do projeto de pesquisa intitulado *Flujos, circulación y transformaciones culturales en el espacio atlántico (siglos XIX y XX)*, financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Espanha (Referência Administrativa: PID2019-106210GB-I00), coordenado pelas professoras Pilar Toboso e Carmen de la Guardia (UAM).

clara definición política que constituye el mayor peso de esta escritura” (2004, p. 38). Eu ampliaria a ideia, é possível pensar que essas mulheres tomam a palavra escrita para se rebelar e contar ao mundo sobre suas experiências diretas ou indiretas da guerra, da ditadura, da dor e da sobrevivência. Com a palavra escrita elas se expressam, se curam, se libertam e se conectam com outras mulheres; suas dores são contadas, mas também sua liderança e capacidade de organização na luta antifranquista. Com isso, promovem um feminismo de resistência, como assinala Ana Corbalán, ao ressaltar a participação das mulheres “como colectivo político (que) se posiciona para destacar la agencia de los sujetos femeninos marginalizados ante las jerarquías de poder” (2016, p. 5). Outra autora que também se baseia nessa concepção de feminismo de resistência é Ana Caballé, que entende a resistência como atos em que um sujeito subalternizado ocupa um dos lugares que lhe são atribuídos, mas a partir desse lugar ele negocia, barganha, segue em frente e encontra uma maneira de alcançar seus próprios objetivos. Representa uma forma de oposição pragmática, operada do interior do “sistema” (CABALLÉ, 2013, p. 16).

Esse feminismo de resistência enfrenta o sistema patriarcal continuado e reafirmado pela ditadura. Não se deve esquecer que o regime de Franco, ao contrário do governo da República Espanhola, que permitiu às mulheres dar um grande passo no reconhecimento dos seus direitos civis e sociais, atribui à mulher um papel social privado, limitando sua tarefa ao espaço doméstico e à educação dos filhos. Na contramão desta concepção de mulher “anjo do lar”, essas narrativas destacam a importância das mulheres como protagonistas do processo social, são operárias, escritoras, sindicalistas, camponesas, ativistas políticas, professoras, intelectuais, mães que se envolvem na guerra e depois na resistência antifranquista dentro e fora das prisões durante a ditadura. O romance *Historia de una maestra* (1990) da escritora espanhola Josefina Aldecoa é uma destas obras que perfilam uma memória coletiva das mulheres, localizando-se no contexto pré-

guerra civil, por meio do discurso da ficção. Passarei a me ater sobre a escritura de Aldecoa na próxima seção.

A miragem

Em 1990, a escritora espanhola Josefina Aldecoa publica *Historia de una maestra*, a primeira parte de uma trilogia de romances, baseada nas memórias de personagens femininas, seguido de *Mujeres de negro* (1994) e *La fuerza del destino* (1997). Trata-se de uma obra que aborda temas como a história recente da Espanha, tendo como pano de fundo o contexto da guerra civil espanhola e do sonho de uma educação igualitária e emancipadora, proposta pelo governo da II República espanhola, bem como as relações sociais de uma professora no turbulento contexto do início do século XX na Europa. Neste sentido, a divisão que o romance apresenta—«El comienzo del sueño», «El sueño» e «El final del sueño»- é muito significativa, posto que cada uma delas termina com uma referência ao sonho educativo da protagonista Gabriela López Pardo. Além dessas referências criam uma certa estrutura circular, já que a primeira parte culmina com a frustração por não conseguir alcançar o sonho; a segunda, com a esperança de seu cumprimento e a terceira, novamente adquirindo um tom derrotista, nesta ocasião justificado, já que o sonho foi extinto, sem possibilidade de futuro próximo, ao se chocar com as pretensões do general e futuro ditador Francisco Franco.

A narrativa inicia a partir de uma perspectiva memorialista, ao refletir sobre os processos da memória, levando em conta a forma de diário escolhida pela narradora Gabriela, para relatar a sua filha Juana, a interlocutora do romance, suas vivências em seus múltiplos papéis: mulher, professora, filha, esposa, ativista política e mãe.

Ainda que narrado de forma cronológica, partindo de sua juventude até o final de sua carreira como professora, avançando em direção ao final de seu sonho, o que Gabriela recorda aparece sob o signo da desordem da memória, marcado não por datas específicas, mas por períodos destacados de sua vida. Assim, os

ciclos temporais que escolhe se correspondem com espaços mais amplos, designados por estações, meses ou anos que considera essenciais em sua vida. Estes saltos temporais caracterizam as lacunas da memória e se refletem na própria escritura do romance mediante espaços entre parágrafos mais prolongados na disposição gráfica da página e com a abundância de reticências, o que também se identifica como uma marca da escritura de Aldecoa.

Desta maneira, o início do romance começa, precisamente, com uma reflexão de Gabriela na qual discorre acerca da dialética de recordar e esquecer, da qual comenta Paul Ricoeur (2007), ao selecionar o que se considera fundamental para ser memorável, uma vez que recordar não é um processo linear, se não que se veem implicados várias passagens da memória, desde um vasto material que o cérebro distingue para ser separado daquilo que será esquecido. Consoante com este pensamento, em *Historia de una maestra*, a narradora testemunha nas primeiras linhas este processo:

Contar mi vida... No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes. De repente te viene a la memoria un pasaje y se ilumina la escena del recuerdo. Lo ves todo transparente, clarísimo y hasta parece que lo entiendes. Entiendes lo que está pasando allí, aunque no lo entendieras cuando sucedió... [...] No me pidas que te cuente desde el principio y luego, todo seguido año tras año. No hay vida que se recuerde así (ALDECOA, 2015, p. 13).

Mais adiante, acrescenta outra reflexão que complementa a ideia de uma meta memória como recurso narrativo da ficção: “La memoria selecciona. Archiva la versión de los hechos que hemos dado por buena y rechaza otras versiones posibles pero inquietantes” (18). Esta é uma clara chamada ao leitor para que se atenha ao gesto metaficcional que se estabelece ao longo da narrativa, toda vez que a voz narradora promove uma autorreflexão sobre o processo de recordar y, evidentemente, de escrever suas memórias.

Como comenta Lydia Masanet em *La autobiografía femenina española contemporánea*: “narrar implica representar la vida no de forma objetiva, completa, sino en su aspecto valorativo, significativo” (MASANET, 1998, p. 11). Desta maneira, no romance a memória constitui uma forma de recuperar os argumentos que são importantes para Gabriela como mulher, os quais pode reinterpretar e compreender, a partir do presente, o passado que já se encontra distante, fato que possibilita repensar suas recordações mais nítidas, como, por exemplo, a boa relação que mantinha com o pai ou a mudança que experimenta no relacionamento remoto com a mãe, que se modificará a partir do nascimento de Juana, tornando-se inquestionavelmente unidas pela experiência da maternidade.

Neste jogo de recordar e esquecer, Gabriela narra o que considera chave para sua autobiografía íntima, aquilo que quer transmitir à filha Juana, como o dia em que recebeu o diploma de professora normalista, a viagem que realizou à África para ensinar na Escola Nacional de Guine Equatorial, seu casamento com Ezequiel e, sobretudo, o que sente como seu principal desafio vital: o nascimento da filha, que provoca uma mudança profunda em sua vida, em seu pensamento e em seus sentimentos, viabilizando o encontro com sua identidade por meio da maternidade. Do mesmo modo, outros eventos destacados no romance correspondem com suas vivências enquanto mulher, unindo o político, o histórico e o ético a essa memória pessoal da narradora. De fato, essa união converte o romance em um gênero híbrido que combina história e ficção, apresentado a modo de autobiografia.

O relato memorialístico principia no dia em que Gabriela e suas amigas se formam na Escola Normal, na cidade de Oviedo. Esta data deve ser lembrada porque supõe o início do sonho e, como tal, merece ser perpetuada na memória pela palavra escrita:

Era un día de octubre de 1923 [...]. En Oviedo estudié tres cursos y ese día y a esa hora que tan bien recuerdo estaba llegando a una meta. A las diez de la mañana en la Escuela Normal, nos reuniríamos las compañeras. Recogeríamos libros, certificados;

intercambiaríamos apuntes que nos iban a servir algún día para las oposiciones y nos despediríamos. [...] Nunca olvidaré aquella mañana (ALDECOA, 2015, p. 13-14).

É um marco na narrativa porque nessa primeira evocação, até o exato momento em que as amigas e colegas, já professoras, se reúnem para a despedida, a troca de materiais, a coleta de papéis e o encerramento das atividades na Escola Normal, onde as moças estudaram para se tornarem professoras.

Mas a protagonista também evoca sentimentos, para que ocorra uma internalização da memória que se traduz nos detalhes da narrativa. Essa memória sentimental se configura em uma memória de sensações no estilo proustiano, onde a sinestesia aparece como recurso literário ao lado da metamemória, conforme exemplificado no seguinte fragmento:

Siempre que me pongo a recapacitar sobre aquellos pueblos de mi juventud lo primero que me viene a la memoria son los olores, los colores, las sensaciones más elementales. Aunque yo diga: pensaba esto o lo otro, seguro que no era así, seguro que eso me lo imagino yo ahora, al paso del tiempo. Pero de lo que sí estoy segura es de las sensaciones. Por eso cuando hablo de la visita del Alcalde vuelvo a sentir el olor y el frescor de aquella noche (ALDECOA, 2015, p. 24).

Nesse excerto, percebe-se um domínio de contar sensações, com que a autora consegue tecer as memórias da narradora com seus sentimentos mais profundos. Quanto às memórias sentimentais, aquelas que penetram no interior da narradora, destacam-se duas confidências ou pensamentos que mostram o que há de mais íntimo em Gabriela. O primeiro deles reflete a ausência de uma paixão avassaladora de Gabriela pelo companheiro Ezequiel, em relação ao que ela confessa: “Aún ahora, si vuelvo sobre aquellos años tan lejanos, tengo que confesar que amor, amor, lo que se dice amor, no había entre nosotros. Al menos por mi parte” (ALDECOA, 2015, p. 85). O segundo mostra a dúvida latente sobre como teria sido sua vida ao lado de Emile, o médico

da Guiné Equatorial com quem mantivera uma relação de amizade e a possibilidade de uma relação amorosa, uma dúvida que a seguirá por toda a vida. Essas confissões revelam uma mulher que, apesar de sua educação considerada avançada para a época, não está totalmente emancipada das convenções sociais de seu tempo.

Em *Historia de una maestra* não encontramos ao longo da história nenhuma alusão à infância de Gabriela, como se aquele passado dela não existisse. Assim sendo, a narradora enfatiza a infância da filha antes mesmo dela vir ao mundo, quando Gabriela ainda estava grávida. No momento em que Juana nasce a narradora intensifica essas lembranças como forma de lhe contar o que aconteceu nesse período da vida em que ela não pode se lembrar por ainda não ter essa capacidade. Tal gesto pode ser visto como uma estratégia narrativa para envolver o leitor e explicar a origem e a importância da existência de Juana, ao mesmo tempo em que se trata de uma tentativa de mostrar como tiveram um bom relacionamento no passado e como o infortúnio pessoal, desencadeado por acontecimentos históricos, foi a causa da mudança em sua relação.

Outro aspecto relevante é a identidade que a narradora adquire ao longo de sua história pessoal, essa voz feminina que se dirige a outra mulher, Juana, que recebe como herança as lembranças da mãe e conhece, por meio da palavra escrita, as relações que mantinha com outras mulheres e homens, bem como as limitações que sofria devido à situação social e a época em que vivia. Assim, História de uma maestra não é concebida apenas como a história pessoal de Gabriela, mas também como uma história de relações sociais e políticas que estabelece uma professora comprometida, ao longo de sua juventude, com os princípios da educação e da liberdade na formação de meninas e meninos livres, mostrando ao mesmo tempo a importância para a sociedade da coeducação, baseada no conhecimento científico e laico.

O sonho de construir uma nova escola a partir dos princípios democráticos da II República aumenta o espaço de ação dos professores, que se encaminham para a mudança social a partir dos meios que possuem. No caso de Gabriela, como mulher, estas se

configuram no que ela considera essencial: a organização da escola e da sala de aula como se fossem seu ambiente doméstico, sua zona de segurança. Por isso, o primeiro passo que dá na sua primeira escola de aldeia, e que continuará a dar em outros momentos da narrativa, é a reabilitação do espaço, transformando a escola num local habitável. A esse respeito, a narradora afirma: «La escuela está vieja y sucia –dije a todos – y la vamos a arreglar. No podemos trabajar en un lugar tan feo» (ALDECOA, 2015, p. 23). Neste sentido, a mudança do espaço da escola pode ser vista como uma metáfora para transformações mais profundas que os professores da república espanhola vão suscitar em todo o país.

A aliança

Outro ponto importante tratado no romance é o casamento. Os relacionamentos e o casamento adquirem uma visão diferente a depender do momento vital em que Gabriela se encontra. Seja como for, a união homem e mulher permanece presente desde o início do romance, geralmente para refletir a sociedade da época, com os diferentes interesses e desejos de um e do outro. Desta maneira, no início da narrativa aparece a primeira menção ao casamento, por meio da situação de uma das companheiras de estudo de Gabriela, Remedios: “Sólo una, Remedios, había suspendido, en junio y en septiembre, pero también ella estaba alegre porque de todos modos iba a casarse y decía: ‘Qué más da si antes o después lo tenía que dejar...’” (ALDECOA, 2015, p. 14).

Remedios exemplifica a crença de que a única finalidade da mulher é o casamento, na medida em que ela aceita e faz seu o destino concedido pelo patriarcado, mostrando uma atitude conformista ao estabelecido, pelo qual seu próprio nome adquire um profundo simbolismo: o casamento como um remédio para as mulheres. De fato, logo a seguir, essa ideia é reforçada ao observar o carro nupcial de Carmen Polo e Francisco Franco, personagens históricos que aparecem no romance ficcionalizados, quando Gabriela percebe a primeira como uma noiva que deseja estar em qualquer outro lugar,

porque os olhos “no expresaban sentimiento alguno” (ALDECOA, 2015, p. 15) e em cuja mão direita, que segura o buquê de flores, “los nudillos le blanqueaban de la fuerza con que lo apretaba” (ALDECOA, 2015, p. 15); em suma, uma noiva que, como sua luva desamarrada, aparece vazia e desmaiada, ao contrário da imagem que se espera de uma mulher no dia do casamento.

A viagem

O romance oferece uma passagem em que Gabriela se vê obrigada a interagir diretamente com os homens, é aquela que corresponde à sua aventura na Guiné Equatorial: um mundo de homens, remoto e exótico, para o qual a então jovem de 24 anos decide partir, movida pelo desejo de aventura e pela ânsia de realizar o sonho da educação, embora ciente da dificuldade imposta pela sua condição de mulher: “Si fuera hombre... pensaba. Un hombre es libre. Pero yo era mujer y estaba atada por mi juventud, por mis padres, por la falta de dinero, por la época. Era el año 1928” (ALDECOA, 2015, p. 54). Aqui a narradora apresenta uma consciência de gênero, classe social e o papel social que se lhe impõe por estas duas categorias.

A partir desta viagem, o contraste com os homens e a sua presença absoluta constituem uma constante. Definitivamente, neste território colonizado, Gabriela mergulha em um mundo substancialmente masculino, que a empurra a esconder sua identidade de mulher. Essa visão masculina de Gabriela é concebida como uma estratégia de sobrevivência, onde não há espaço para as mulheres e que será transformada após o casamento e o nascimento de Juana.

Na Guiné, apesar do racismo que prevalece, Gabriela experimenta uma reaproximação à cultura e aos povos africanos, representados positivamente no romance diante dos colonizadores brancos, porque, afinal, ela não se move com a pretensão de fazer fortuna: sua aspiração é “enseñar y al mismo tiempo a aprender, buscar paisajes nuevos, nuevas experiencias” (ALDECOA, 2015, p.

53). Isso a leva a estabelecer uma amizade íntima com o médico Emile, que se torna seu guia e interlocutor entre o que era considerado pejorativamente civilização e barbárie. Emile lhe ensina a vida real dos negros: suas festas, sua música, suas crenças. Ele fala da fome na África e do estado desastroso do continente devido à sua condição de "vítima do homem branco". (ALDECOA, 2015, p. 71). Também é com ele que reflete sobre as antigas relações entre a África e a Europa e se depara com a ideia de discriminação racial e exploração colonial. Esta análise da realidade da Guiné proporciona-lhe uma visão mais crítica da sociedade, que servirá posteriormente para reforçar os seus princípios políticos de uma educação libertária e igualitária, através da sua atuação como professora. Também lhe permite alertar que a condição das mulheres no mundo colonizado é muito pior do que a situação das mulheres europeias pela exploração, violência e rejeição que sofrerão.

O desengano

Após a análise da trajetória de vida de Gabriela, questiono-me se ela sofreu um processo de retrocesso diante de seus ideais de professora da República, uma mulher que sonha com a liberdade em uma sociedade patriarcal e conservadora do início do século XX. Tudo isso muda no final da primeira parte do romance, depois da doença que a leva de volta ao mundo "civilizado" da Europa, diante do qual Gabriela sente que não pode realizar seu sonho: "Meu sonho não avança. Meu sonho é um sonho amaldiçoado. Estou sempre iniciando o sonho" (ALDECOA, 2015, p. 82). A doença representa um elemento simbólico que gera mudanças na forma de pensar e de reagir de Gabriela, que se sente impotente e frágil diante desse mundo colonial e masculino.

Invadida pelo cansaço, desesperança e frustração por lutar tanto por um mundo em que crianças educadas podem pensar e escolher livremente, Gabriela decide se casar com Ezequiel, o professor da cidade vizinha. A lembrança do casamento marca o início da segunda parte do romance, em que tudo ganha outro

significado após a gravidez e o nascimento de Juana. A partir desse momento a pergunta que surge é se a mudança está na própria Gabriela ou em sua condição de mãe; ou seja, se há uma mudança profunda na forma de pensar da protagonista ou se é uma mudança gerada pelo novo papel, pela nova identidade pessoal e social que ela assume com a maternidade.

Após a experiência da Guiné Equatorial, Gabriela percebe que uma mulher solitária, em um mundo perversamente misógino, não alcançaria nenhuma mudança social. Por isso ela decide fazer outro percurso e escolhe Ezequiel como seu companheiro para ajudá-la na tarefa de educar e construir uma família: “Muchas veces he dado vueltas a mi matrimonio y siempre he llegado a la conclusión de que aquella soledad de Ezequiel, aquel abandono en que vivía, habían sido decisivos para que yo le aceptara y le quisiera” (ALDECOA, 2015, p. 85).

Aqui encontramos o reconhecimento do seu retrato na imagem que se delineia de seu próprio companheiro. Nele visualizamos sua solidão, seu abandono, mas também a possibilidade de contar o que deixou na África. E é aí que tudo se transforma em sonho e o sonho culmina na maternidade.

O fim do sonho começa com a doença do pai de Gabriela: ela decide cuidar dele, enquanto Ezequiel permanece no povoado de Los Valles para continuar seu ativismo político dentro do movimento mineiro:

Ezequiel no renunciaba a sus sueños. Vivía en la frontera de la Plaza. Dedicaba su día a los asuntos de la Casa del Pueblo. [...] Respeté su elección. Respeté hasta el último de sus compromisos. Respeté su renuncia a la vida familiar, casa días más exigua. Respeté su deseo de continuar en Los Valles. “Iré cuando pueda”, había dicho cuando terminó el curso; y yo corrí a cuidar a mi padre enfermo (ALDECOA, 2015, p. 235).

Por fim, falece o pai, com o que se passa um momento muito significativo, pois, da mesma forma que sabia pelas palavras de Ezequiel que ia ser mãe, por meio das lágrimas do pai percebe que

vai morrer. Além da morte física do pai, é identificada uma morte simbólica, pela qual tudo morre e seu sonho é definitivamente destruído, ao saber, quinze dias depois, da execução de Ezequiel, então, após não obter resposta ao telegrama que havia enviado, recebe a notícia de sua morte por meio de Eloísa, que informa que mataram seu pai, Don German e Ezequiel.

Após a terrível notícia, Gabriela retorna a Los Valles e, no caminho, do ônibus, vê a morte por meio de imagens terríveis que parecem cenas de uma pintura surrealista:

El coche en línea daba tumbos. Cada golpe me dolía en el hueco del estómago vacío, del corazón vacío. Al salir de la ciudad, tapé la cara de Juana con la mano para que no mirara afuera. En las cunetas había muertos. Vi en seguida el primer brazo rígido elevado hacia el cielo. Luego descubrí cuerpos abandonados sobre la tierra. Unos con la cara escondida, otros bien visible: boca sin voz, arriba; ojos ciegos, arriba; frente dormida, arriba (ALDECOA, 2015, p. 236).

Por meio da gradação, a voz narradora denuncia a morte – “boca sem voz, para cima; olhos cegos, para cima; rosto dormindo, para cima” arriba (ALDECOA, 2015, p. 236) – e a expressão “para cima”, aqui compreensivelmente com um sentimento de pesar, se tornará, em todo o regime, uma marca registrada da ditadura de Franco. Essa referência ao regime de Franco é especificada com a memória final da narradora, quando ela se lembra do casamento de Franco:

Inesperadamente recordé esa cara, la mañana de Oviedo, aquella boda, su nombre en la reseña del periódico. Recordé su mirada que navegaba más allá del Paseo sobre las cabezas de la gente. Yo era muy joven y creía en los sueños que estrenaba ese día. No podía imaginar en qué horizontes se perdían los suyos (ALDECOA, 2015, p. 237).

Esta memória remete-nos para um tempo circular, enquanto a figura de Franco, no início do romance, aparecia como uma sombra, no final torna-se realidade, com toda a destruição que isso causa, incluindo a destruição total do sonho de Gabriela,

simbolizada, em primeiro lugar, pela ruína da família e, em segundo lugar, no abatimento da educação e do país, com o início da Guerra Civil e a futura vitória dos nacionalistas. Diante de tal perspectiva, a única consolação que resta é Juana, a quem decide contar todas as dificuldades e tragédias de sua vida; em suma, tudo de que ela não consegue se lembrar na primeira infância. E termina com outra reflexão, agora como professora, mãe e mulher derrotada: “Contar mi vida... Estoy cansada, Juana. Aquí termino. Lo que sigue lo conoces tan bien como yo, lo recuerdas mejor que yo. Porque es tu propia vida” (ALDECOA, 2015, p. 237).

Esse final fecha a espiral da memória. A partir daqui o resto corresponderá à vida de Juana, que não só vai hospedar a história das três gerações de mulheres de sua família – a de sua avó, de sua mãe e a sua própria filha da guerra –, mas de todas as mulheres que fizeram parte de suas vidas, que deixaram sua marca nas mulheres mais jovens, geração após geração. Juana continuará sua vida e terá protagonismo no próximo romance da trilogia ao poder falar de liberdade e de feminismo.

Referências

ALDECOA, Josefina R. *Historia de una maestra*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

CABALLÉ, Anna. *El feminismo en España: la lenta conquista de un derecho*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

CORBALÁN VÉLEZ, Ana. *Memorias fragmentadas. Una mirada transatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras*. Madrid: Iberoamericana, 2016.

MASANET, Lydia. *La autobiografía femenina española contemporánea*. Caracas: Fundamentos, 1998.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. Escritoras hispánicas. In: CABALLÉ, Ana. *La vida escrita por mujeres. Lo mío es escribir. Siglo XX: 1960-2001*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

A PRODUÇÃO CÔMICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: UMA VISITA NECESSÁRIA PARA A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Maricélia Nunes dos Santos

Introdução

Sor Juana Inés de la Cruz, como é conhecida a mexicana batizada como Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, nasceu no povoado de San Miguel de Neplanta em 1651. A escritora é uma referência enigmática no panorama da literatura hispano-americana por inúmeros aspectos, entre os quais se destacam o fato de tratar-se de uma mulher que escreve na colônia, ambiente de acentuado caráter patriarcal, e cujos textos não apenas chegam a ser publicados na Europa, mas ainda são costumeiramente comparados aos de Góngora e de Calderón de la Barca no que se refere ao primor no uso da estética barroca.

Muitas das informações biográficas sobre a autora provêm de um dos seus textos mais conhecidos, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. A carta foi motivada por uma correspondência do Bispo de Puebla (assinada com o codinome de Sor Filotea de la Cruz) que trata da publicação de um texto intitulado *Carta Atenagórica*¹. Em resposta à reprimenda que recebe, a qual lhe aconselha dedicar-se mais à leitura do texto bíblico, Sor Juana trata de episódios de sua vida e reflete sobre as palavras de São Paulo, segundo as quais as mulheres devem calar-se nas igrejas, pois não têm permissão para falar. Nas palavras de Loprete (1980, p. 72), nesse texto a autora “revela su poderosa organización intelectual y erudita, a través de alegorías,

¹ Neste texto, publicado sem o seu consentimento, a autora reflete, de forma divergente, sobre o sermão do padre Antonio Vieira.

razonamientos lógicos, citas bíblicas, teológicas y filosóficas, análisis psicológicos, reminiscencias históricas y científicas”².

No campo das reminiscências históricas, ela nos conta que aprendeu a ler muito cedo: com três anos convenceu a professora de sua irmã a lhe dar aulas e passava grande parte de seu tempo na biblioteca do avô materno. Ainda na infância, deixava de comer queijo por ter ouvido que prejudicava o aprendizado e cortava o cabelo se não conseguia aprender a lição no período proposto. Nos seus termos: “no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno”³ (LA CRUZ, 2004, p. 79).

Possivelmente filha de um capitão espanhol e de uma crioula, a jovem mudou-se para a casa de parentes quando tinha oito anos, por conta da morte do avô em cuja biblioteca lia e de um novo matrimônio da mãe. Ali, aprendeu latim em pouco tempo e tornou-se popular por sua erudição, o que a levou ao palácio dos vice-reis, onde logo conquistou a simpatia de Dona Leonor Carreto, a Marquesa de Mancera. Nesse contexto, participou de muitos eventos, como saraus e festividades, e tornou públicos seus primeiros poemas.

Ainda que sem indícios de vocação religiosa, em 1667 entrou para o convento San José de las Carmelitas Descalzas, em uma passagem rápida que durou apenas três meses. Em 1669, entrou para o convento de San Gerónimo e aí permaneceu até a sua morte sob o nome de Sor Juana Inés de la Cruz. Também na carta a Sor Filotea encontramos uma explicação para essa conduta:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio,

² Tradução nossa: “revela sua poderosa organização intelectual e erudita, através de alegorias, raciocínios lógicos, citações bíblicas, teológicas e filosóficas, análises psicológicas, reminiscências históricas e científicas”.

³ Tradução nossa: “Não me parecia razoável que estivesse vestida de cabelos cabeça que estava tão nua de notícias, que era mais apetecível adorno”.

era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros⁴ (LA CRUZ, 2004, p. 79).

A curta passagem pelo primeiro convento está associada ao rigor daquele ambiente. No seguinte, encontrou um contexto muito mais favorável para cumprir seu propósito de dedicar-se às letras. “En materia de libros regían leyes rigurosas sobre la impresión, introducción y venta en las colonias, que debían en todos los casos disponer de una autorización real”⁵ (LOPRETE, 1980, p. 51). No entanto, apesar dessas restrições, no convento de San Gerónimo, Sor Juana mantinha uma das maiores bibliotecas da época, recebia livros enviados por amigos e admiradores, entre os quais se destacam os vice-reis, e estava ao tanto das publicações da Europa. Foi nesse contexto que produziu uma vasta obra.

Entre seus textos, encontram-se prosa (as já mencionadas *Carta atenagórica* e *Carta a Sor Filotea de la Cruz*), versos (agrupados por Méndez Plancarte em lírica pessoal e lírica coletiva ou coral) e drama (autos, loas e comédias). Estudada nos cursos de Letras brasileiros com frequência, sua produção é conhecida em diferentes proporções a depender do gênero a que pertença: a prosa costuma

⁴ Tradução nossa: “Tornei-me religiosa, porque ainda que reconhecesse que o estado tinha coisas (falo das acessórias, não das formais) muito repugnantes para o meu gênio, para a total negação que tinha ao matrimônio, era o mais apropriado e decente que podia escolher em termos da segurança que desejava; a esse respeito (como ao fim mais importante) cederam e se sujeitaram todas as impertinências do meu gênio, que era de querer viver só; de não querer ter ocupação obrigatória que reprimisse a liberdade do meu estudo, nem rumor de comunidade que impedisse o sossegado silêncio dos meus livros”.

⁵ Tradução nossa: “Em matéria de livros regiam leis rigorosas sobre a impressão, introdução e venda nas colônias, que deviam em todos os casos dispor de uma autorização real”.

ser tomada como questão introdutória dado que contribui para a contextualização da vida de Sor Juana; bastante vasta, a lírica tem certo protagonismo nos estudos acadêmicos e contempla o texto considerado sua obra prima, *Primer sueño*; por fim, a dramaturgia nem sempre conquista o mesmo patamar, seja pela relativa dificuldade de acesso aos textos, seja pelo desproporcional trato dos gêneros dramáticos nos cursos de Letras.

Já para além dos limites da academia, a vasta produção da escritora mexicana se depara com as barreiras linguísticas entre os leitores brasileiros, devido à escassez de circulação de obras sorjuaninas em Língua Portuguesa. Em sua tese de doutorado, Bezerra (2016) apresenta um levantamento das obras traduzidas para o português brasileiro até o ano de 2000: são apenas quatro as publicações existentes, sendo a maioria dos títulos traduzidos pertencente à lírica. Dos textos dramáticos da autora, o único⁶ que consta na lista é *El Narciso Divino*, traduzido em *Estrela da tarde* (1963), por Manuel Bandeira.

Na contramão desse panorama, e com o fim de chamar a atenção dos leitores contemporâneos, principalmente os brasileiros, nosso intuito é tratar aqui das duas comédias produzidas por Sor Juana: *Los empeños de una casa* e *Amor es más que laberinto*. Queremos, por essa via, dar visibilidade à produção cômica da artista, acentuando sua contribuição para a história dos gêneros cômicos e da dramaturgia de autoria feminina em contexto latino-americano. Para tanto, nos valemos de Paz (1982) e Salceda (1976), pesquisadores que se dedicaram ao estudo da produção literária dessa artista, bem como de Golubov (2012), que contribui para compreender o contexto de produção de autoria feminina, e de pesquisadores voltados para a dramaturgia e, mais

⁶ Esse panorama se refere ao período anterior a 2000. Em 2016, a tese de Bezerra apresenta uma tradução da comédia *Amor es más laberinto*, que até então não contava com uma versão em Língua Portuguesa. Não é de nosso conhecimento a existência de uma tradução de *Los empeños de una casa* posterior a 2000.

especificamente, os gêneros cômicos, quais sejam Bakhtin (1981), Bender (1996) e Brandão (1999).

Los empeños de una casa: programa completo do teatro barroco mexicano

Como muitos dos textos de Sor Juana, *Los empeños de una casa* foi escrito para homenagear nomes importantes da corte. Tratou-se de uma encomenda do contador Fernando Deza para homenagear os vice-reis, condes de Paredes e marqueses de Laguna e, ainda, celebrar a entrada pública do novo arcebispo Francisco de Aguiar e Seijas. A encenação foi realizada na casa de Deza no dia 4 de outubro de 1683, acompanhada de uma loa introdutória, três canções, dois sainetes e um sarau. O conjunto elencado, nos termos de Salceda (1976), é um programa completo do teatro barroco mexicano.

O evento tem a abertura marcada por uma loa em que as personagens *Fortuna* e *Mérito* disputam para definir-se quem delas é a melhor. A primeira é apoiada pelo *Acaso* enquanto o segundo pela *Diligencia*. A *Música* é quem conduz a disputa, que ao fim se mostra indissolúvel, de modo que se decide chamar a *Dicha* para resolver o impasse. Esta última acaba por apontar a incompletude a que estão sujeitas as personagens em disputa quando sozinhas. Finalmente, dão-se as boas-vindas ao arcebispo com uma figura de retórica fartamente explorada nas produções barrocas e igualmente em Sor Juana, neste caso caracterizada pelo jogo de palavras com *entrada* e *dicha*: “*TODOS: ¡Qué con bien Su Señoría/Ilustrísima haya entrado, / pues en su entrada festiva, / fue la dicha de su entrada/la entrada de nuestra Dicha!*”⁷ (LA CRUZ, 2017, p. 128).

O espetáculo tem sequência com uma canção intitulada *Lysi*, referência a dona Maria Luisa, condessa de Paredes e marquesa de Laguna. Apresenta-se, então, a primeira jornada, seguida por outra

⁷ Tradução nossa: “*TODOS: Que com bem Sua Senhoria Ilustríssima tenha entrado, pois em sua entrada festiva foi a ventura da sua entrada a entrada da nossa ventura*”.

canção, *Belíssima Maria*, para a vice-rainha. Subsequente à canção, está um sainete intitulado *Primero de Palacio*, o qual segue modelo semelhante ao da loa: coloca em cena personagens que representam valores humanos e disputam entre si. No sainete, *Amor, Respeto, Obsequio, Fineza e Esperanza* mostram seus valores ao *Alcalde*, o qual por seu lado manda que todos admitam “que no merece el premio/quien lo pretende”⁸ (LA CRUZ, 2017, p. 184). Nesse texto, Sor Juana aborda a vida na corte, tão bem conhecida por ela. Passa-se à segunda jornada, seguida por uma canção, *Tierno pimpollo hermoso*, dedicada ao filho dos vice-reis.

Na sequência, no *Sainete segundo*, a autora lança mão do metateatro e joga com a autoria da comédia, que atribui a Acevedo, um poeta coetâneo seu. Na peça, *Arias* e *Muñiz* conversam sobre a qualidade da comédia em tela e mencionam Deza, o contador que encomendou o texto a Sor Juana: “[...] ¿Quién sería/el que al pobre de Deza engañaría/con aquesta comedia/tan larga y tan sin traza?”⁹ (LA CRUZ, 2017, p. 231). Além de colocar o teatro dentro do teatro, como outros artistas renascentistas e barrocos fizeram, note-se que Sor Juana rompe com a convenção que separa a cena do espectador na situação acima reproduzida, o que segundo Paz (1982) é inédito entre os poetas dos séculos XVI e XVII.

No mesmo sainete, a personagem criada pela própria Sor Juana argumenta que teria sido melhor encenar algum texto de autoria espanhola: “MUÑIZ: ¿No era mejor, amigo, en mi conciencia,/ si quería hacer festejo a Su Excelencia,/ escoger, sin congojas,/ una de Calderón, Moreto o Rojas,/ que en oyendo su nombre/ no se topa, a fe mía,/ silbo que diga: aquesta boca es mía? [...] que siempre las de España son mejores,/ y para digerirlas los humores,/ son ligeras; que nunca son pesadas/ las cosas que por agua están pasadas”¹⁰ (LA CRUZ, 2017, p. 231-233). Com essas

⁸ Tradução nossa: “que não merece o prêmio quem o pretende”.

⁹ Tradução nossa: “[...] Quem ao pobre do Deza enganaria com essa comédia tão longa e tão sem traço?”.

¹⁰ Tradução nossa: “MUÑIZ: Não seria melhor, amigo, em minha opinião, se queria fazer festejo para Sua Excelência, escolher, sem pesar, uma de Calderón, Moreto ou

palavras, colocadas na voz de uma personagem construída para criticar seus próprios versos, Sor Juana invoca alguns dos mais representativos dramaturgos do Século de Ouro Espanhol, os quais figuram entre suas leituras e com os quais mantém inúmeras semelhanças, seja pelo alinhamento ao conceptismo, seja pela seleção de temas mitológicos ou, ainda, pela contribuição na escrita de uma segunda *Celestina* (a primeira é de Fernando de Rojas)¹¹.

Finalmente, apresenta-se a terceira jornada e com isso se encerra a comédia. O evento, porém, só termina após os trezentos versos cantados do *Sarao de cuatro naciones*. Organizado a partir de coros, o sarau põe em cena o que a autora chama de quatro nacionalidades: espanhóis, negros, italianos e mexicanos. Em tom festivo, o texto faz referência a vários elementos associados às culturas desses povos, bem como à mitologia greco-romana e cristã. Nesse sentido, a festividade congrega a tradição europeia (espanhóis e italianos) à dos povos marginalizados em relação a esta (negros e mexicanos), o que remete a um traço específico da produção sorjuanina: a apropriação dos temas e das estruturas do barroco espanhol com a incorporação de elementos provenientes da cultura dos indígenas e dos negros.

No que diz respeito especificamente à comédia *Los empeños de una casa*, está organizada em três atos/jornadas, compostos por um total de 3371 versos. Ambientada na Espanha, mais precisamente em Toledo, a peça tem como mote os desencontros amorosos entre *Don Pedro, Doña Leonor, Don Carlos, Doña Ana* e *Don Juan*, e conta

Rojas, que ao ouvir seu nome não se depare, me parece, com apito que diga: esta boca é minha? [...] que sempre as da Espanha são melhores, e para digerir seus humores, são leves; nunca são pesadas as coisas que pela água foram passadas”.

¹¹ Octavio Paz (1982, p. 435) comenta que pouco antes da representação de *Los empeños de una casa* havia sido representada uma peça intitulada *Celestina*, a qual teria sido construída pelo espanhol Salazar y Torres e uma nativa do México, que segundo acreditam os críticos se trata de Sor Juana. Mais tarde, em 1694, o texto foi impresso, mas com um final diferente, construído por Juan de Vera Tassis. A menção a Rojas e, na sequência do texto, a *Celestina* seria, então, uma brincadeira com o público, entre o qual circulavam rumores de que a autoria da chamada *La segunda Celestina* teria contado com a contribuição da religiosa.

com a intervenção constante dos criados *Celia*, *Castaño* e *Hernando* e do pai de *Doña Leonor*, *Don Rodrigo*. Adequada ao público a que se destina, a peça não focaliza nenhuma problemática social, restringindo-se ao universo jovem, repleto de amores não correspondidos ou não permitidos e desencontros nesse campo, até que ao fim tudo se ajusta e garante-se um desfecho conciliador, comum ao gênero. No que tange ao tema e também aos recursos empregados, o texto remete à tradição da comédia nova, dado que esta, como destaca Junito Brandão (1999), se volta para as relações familiares e o amor, tomando ares de sátira de costumes e das condições sociais.

Nessa perspectiva, quer-nos parecer que a produção dramática em pauta demonstra um viés menos contestador dos valores sociais do que são, por exemplo, muitos de seus poemas, conhecidos por abordar os papéis sociais de homens e mulheres, e também as já mencionadas produções em prosa, que causaram inquietação na Igreja. Isso, claro, entendemos ser decorrente das condições de elaboração – por encomenda – e das suas finalidades – a um passo, divertir e homenagear. Há, contudo, que reconhecer alguns flagrantes de crítica, como ilustram estes versos, em que *Don Rodrigo* se queixa da fuga de *Doña Leonor*:

DON RODRIGO: ¡Oh fiera! ¿Quién diría / de aquella mesurada hipocresía, / de aquel punto y recato que mostraba, / que liviandad tan grande se encerraba / en su pecho alevoso? / ¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso! / ¿Quién en vosotras fía, / si con igual locura y osadía, / con la misma medida / se pierde la ignorante y la entendida?¹² (LA CRUZ, 2017, p. 157-158).

O episódio retoma a concepção da mulher como ser no qual não se pode confiar, sempre disposto a trair ou ceder a impulsos

¹² Tradução nossa: “Oh fera! Quem diria daquela mesurada hipocrisia, daquele pudor e recato que mostrava, que leviandade tão grande se encerrava no seu peito alevoso? Oh mulheres! Oh monstro venenoso! Quem em vocês se fia, se com igual loucura e ousadia, com a mesma medida se perde a ignorante e a entendida?”.

recrimináveis, tal qual a Eva bíblica. *Don Rodrigo* é a personagem responsável por trazer à tona tal visão. Ocorre que, no desenvolver das ações, *Doña Leonor* provará seu valor, de modo que se evidenciará quão equivocado está o pai e, por consequência, essa concepção.

A contestação da estrutura patriarcal está muito evidente em vários dos textos poéticos de Sor Juana, entre os quais cabe destacar o bastante conhecido *Hombres necios que acusáis*, bem como na prosa, como se observa na *Carta Atenagórica* e na *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, nas quais por vias muito elaboradas, fazendo uso da linguagem barroca, Sor Juana mostrará a fragilidade de concepções religiosas que agem em desfavor das mulheres. Dada a representatividade dessa temática em sua escrita, a poeta pode ser considerada uma precursora do feminismo na América Latina. A esse respeito, na obra *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, a pesquisadora mexicana Nattie Golubov observa que:

Retrospectivamente, las precursoras han pasado a ser profeministas porque podemos identificar en sus vidas y obras una postura crítica ante lo que ahora se conoce como el *patriarcado*, un sistema de estructuras y prácticas sociales en el que los hombres discriminan, subordinan y dominan a las mujeres, así como una resistencia a su situación social, económica y política¹³ (GOLUBOV, 2012, p. 9).

No que diz respeito aos elementos mais estritamente associados ao cômico, lança-se mão do recurso do fazer um personagem passar-se por outro com frequência. Tal fenômeno acontece principalmente a partir da segunda jornada, quando *Don Rodrigo* vai até a casa de *Doña Ana* e de *Don Pedro* para propor que este último se case com a filha por acreditar que foi ele quem a roubou. Tem-se aí a primeira situação: *Don Pedro* passa-se pelo

¹³ Tradução nossa: “Retrospectivamente, as precursoras passaram a ser profeministas porque podemos identifica em suas vidas e obras uma postura crítica diante do que agora se conhece como o *patriarcado*, um sistema de estruturas e práticas sociais em que os homens discriminam, subordinam e dominam as mulheres, assim como uma resistência a sua situação social, econômica e política”.

companheiro de *Doña Leonor*, em lugar de *Don Carlos*. Depois disso, por tratar-se de uma noite excepcionalmente movimentada na casa, *Doña Ana* se passa por *Doña Leonor* e esta pela outra; confusão que também ocorre entre *Don Pedro*, *Don Juan* e *Don Carlos*. Além disso, o criado de *Don Carlos*, *Castaño*, também é confundido com *Doña Leonor* e nesse caso têm relevância as roupas de mulher com que está vestido para não ser identificado. As trocas de identidade se estendem por longos períodos dado que os personagens tardam muito a estarem dispostos a desfazer o mal-entendido: em geral têm motivações para seguir enganando. Desencadeia-se, assim, uma série de cenas risíveis. Esse é um dos recursos mais elementares da comédia, que teria sido mencionado inclusive no epítome escrito por Aristóteles, o qual se perdeu segundo argumentam alguns helenistas (BENDER, 1996) e também é destacado como uma estratégia muito eficiente por Lope de Vega em *El arte nuevo de hacer comedia* (2003), discurso em versos, lido frente à Academia de Madrid em 1608 e foi tomado como parâmetro para a comédia de seu tempo.

Da linguagem corporal à oral, recurso quase tão recorrente quanto o anterior na engrenagem cômica em *Los empeños de una casa*, consiste nos jogos linguísticos. Neste caso, mais especificamente, os jogos ocorrem no contraste entre o registro usado pelos amos e aquele de que se valem os criados. Vejam-se alguns exemplos:

DON CARLOS: ¿Galas tuyas a llevarlas / anoche Leonor te dio?
CASTAÑO: Sí, señor sí las lió, / ¿no era preciso liarlas?¹⁴ (LA CRUZ, 2017, p. 185-186).

DOÑA LEONOR: [...] que yo me iré desde aquí / a buscar en una celda / un rincón que me sepulte, / donde llorar mis tragedias / y donde sentir mis males / lo que de vida me resta, / que quizás allí escondida / no sabrá de mí mi estrella. CELIA: Sí, pero sabrá de mí /

¹⁴ Tradução nossa: “DOM CARLOS: Ontem à noite Leonor te deu galas para levar? CASTANHO: Sim, senhor, as deu. Não era preciso dar?”.

la mía, y por darte puerta / vendrá a estrellarse conmigo / mi señor cuando lo sepa / y seré yo la estrellada, por no ser tú la estrellera¹⁵ (LA CRUZ, 2017, p. 244-245).

No primeiro caso, o amo usa o termo *dio* (do verbo *dar*) e o criado entende *lio* (do verbo *liar*), que dá abertura à forma vulgar *liarlas*, a qual admite o sentido de armar uma bagunça ou, ainda, fugir, muito convenientes ao contexto que se cria em cena. No segundo caso, o jogo se dá a partir do uso de *estrella* e *estrellarse*, os quais podem ser entendidos respectivamente como *estrela* e *jogar com violência*. Nesse caso, o jogo de palavras está permeado por um contraste entre a altivez com que a ama fala de seu destino, em tom elevado, e a emergência com que a criada se preocupa com a consequência prática de suas atitudes. Em ambas as situações, é possível notar um movimento de queda: os personagens de nível social mais elevado estão apegados a um enfrentamento sério de seus problemas e são reincidentemente puxados para um nível mais baixo, e por conseguinte mais cômico. É o que acontece também no diálogo transcrito a seguir: “DON CARLOS: ¿No escuchas esto, Castaño? / ¡La vida y el juicio pierdo! CASTAÑO: La vida es la novedad; / que lo del juicio no es nuevo”¹⁶ (LA CRUZ, 2017, p. 219).

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que os criados atuam sobre os amos de modo semelhante àquele que os gêneros cômicos adotam frente ao ser humano: mostrando-lhe a instabilidade dos lugares que ocupa, deslocando-o, de modo a possibilitar que veja o mundo sob uma ótica menos séria. Para retomar os termos aristotélicos (1984), trata-se da comédia imitando os homens (e as

¹⁵ Tradução nossa: “DONA LEONOR: [...] eu vou embora daqui, vou buscar em uma cela algum canto que me sepulte, onde chorar as minhas tragédias e onde sentir meus males, o que da vida me resta, que quem sabe ali escondida não saberá de mim minha estrela. CÉLIA: Sim, mas saberá de mim a minha, e por deixá-la ir meu senhor virá estrelar comigo quando souber, e serei eu a estrelada por não ser você a estrela”.

¹⁶ Tradução nossa: “DOM CARLOS: Você não está escutando isso, Castanho? Perco a vida e o juízo! CASTANHO: A vida é a novidade, porque a parte do juízo não é nova”.

mulheres!) piores do que são, chamando a atenção para as suas falhas. Se Sor Juana, na condição de artista, se adequa ao contexto no qual escreve, fazendo os devidos elogios àqueles que a mantêm na corte e representam autoridade, na estrutura da comédia os criados podem poupar-se dos elogios e dizer aos seus amos aquilo que desejam da forma como quiserem, e estão para isso legitimados pelas regras internas do gênero. Sor Juana explora a fundo esse recurso em *Los empeños de una casa*.

Amor es más laberinto: a mitologia grega na corte mexicana

Escrita também para um contexto de festividades da corte, *Amor es más laberinto* estreou no dia 11 de janeiro de 1689 no palácio do recém-chegado vice-rei Gaspar de Silva, conde de Galve, em comemoração ao seu aniversário e, também, como despedida ao Conde de Monclova, que retornava à Espanha. O evento teve início com uma *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve*, na qual *El invierno*, *El estío*, *El otoño* e *El verano*, conclamados por *La edad*, se juntam para oferecer o que têm de melhor ao aniversariante. Em tom festivo e laudatório, muito em consonância com a celebração do aniversário de figura tão ilustre, o poema menciona a vice-rainha Elvira e também os três filhos do casal, estendendo a todos os votos de uma vida feliz.

Na sequência, dá-se início à encenação da comédia, que à semelhança da anterior está dividida em três atos/jornadas, sendo que desta vez se desconhece se houve outros gêneros apresentados ao público entre um ato e outro. A despeito das muitas semelhanças com *Los empeños de una casa*, esta apresenta a particularidade de que foi criada em parceria com o poeta religioso Juan de Guevara: Sor Juana escreveu a primeira e a terceira jornadas, enquanto Guevara se encarregou da segunda. Diante dessa especificidade, Bezerra (2016) levanta a hipótese de que a peça teria sido encomendada com prazo curto, em razão do evento em que deveria ser apresentada, o que justificaria a coautoria e a ausência de sainetes e letras entre os atos.

Amor es más laberinto é composta por 3630 versos, nos quais se recupera o mito grego de Teseu, mais especificamente a partir do momento em que é enviado no grupo dos jovens atenienses a serem entregues em sacrifício ao Minotauro, como consequência do mal causado por Atenas ao rei de Creta, Minos, qual seja a morte de seu filho. Elementos da mitologia grega já presentes na loa que introduz a comédia são um indicativo da ambientação que encontraremos nesta peça.

Os momentos iniciais da primeira jornada estão marcados por um tom que chega a remeter às tragédias gregas, nas quais inclusive o caso de Teseu já foi encenado. Tal panorama se mantém desde a chegada do príncipe ateniense a Creta até o episódio em que o rei Minos solicita que se apresente, o qual remete a um alto grau de elevação, dado que em nada essa figura parece uma personagem cômica, mas pelo contrário, um herói trágico. Observemos:

TESEO: Atiende para que sepas, / en dos acciones contrarias, / en lo vario de una suerte, / lo que pierdo y lo que ganas. / Generoso rey de Creta, / a cuyos gloriosos hechos /sirven de cortos archivos / las bibliotecas del tiempo; / glorioso legislador, / cuyo acertado gobierno, / como da ley al orbe, / dará al abismo preceptos, / porque podrá tu justicia, / valor, rectitud y celo, / introducir la concordia / en el mismo desconcierto; / cuyas veneradas leyes / tendrán padrón tan eterno / que estés en su ejecución / reinando después de muerto. / Yo, aunque ya sabes quién soy, / referir de nuevo quiero / mi nombre, por si el olvido / le sepulta, que es muy cierto / que nadie conoce al que / ve en baja fortuna puesto. / Yo, pues, el príncipe soy, / que de Atenas heredero, / antes pago sus pensiones / que gozo de sus imperios. / Poco te he dicho en decir / que soy príncipe, pues pienso / que es más que decir monarca / decirte que soy Teseo. / Y con razón, pues haber / nascido príncipe excelso / se lo deberé a la sangre / y no a mis merecimientos¹⁷ (LA CRUZ, 2017, p. 347-348).

¹⁷ Tradução nossa: “TESEU: Cuide para que saiba em duas ações contrárias na diversidade da sorte o que perco e o que você ganha. Generoso rei de Creta, a cujos gloriosos feitos servem de curtos arquivos as bibliotecas do tempo; glorioso

Estes são os primeiros de 277 versos em que o príncipe de Atenas narra em tom muito elevado seus feitos como guerreiro, com a retidão de um herói trágico impelido ao sacrifício. Nesse fragmento e nos versos que seguem, chama a atenção a forma como, à medida que se apresenta, *Teseo* expõe suas ideias em relação às origens do Estado, remetendo aos ideais de liberdade e igualdade. Otávio Paz observa que, por um lado, é insólito Sor Juana haver tocado no tema no contexto para o qual a comédia foi preparada e, por outro, “no es fácil explicarse cómo semejantes principios pudieron externarse en el palacio virreinal sin escándalo”¹⁸ (PAZ, 1982, p. 439).

E se as falas de *Teseo* estão carregadas de um tom sério e invocam assunto complexo, quem o salva da tragédia é seu criado *Atún*, que trata de deslocar o tom da fábula para a vida terrena, o baixo das questões materiais, corporais e imediatas: “ATÚN: Y también besa tus patas / un Atún que a ser comido / viene por concomitancia, / si no [mandas] otra cosa”¹⁹ (LA CRUZ, 2017, p. 346). A intervenção dos criados, principalmente de *Atún*, configura elemento indispensável para o desencadeamento do cômico. No caso acima transcrito, o criado de *Teseo* joga com o próprio nome ao relacioná-lo à comida do Minotauro, da mesma forma que desloca o rei de seu lugar elevado ao referir-se a seus pés como patas.

legislador, cujo acertado governo, como da lei ao orbe, dará ao abismo preceitos, porque poderá sua justiça, valor, retidão e zelo poderá introduzir a concórdia no mesmo desconcerto; cujas veneradas leis terão padrão tão eterno estará em sua execução reinando depois de morto. Eu, ainda que você já saiba quem sou, quero declarar de novo meu nome, para o caso de o esquecimento o sepultar, o que é muito certo, já que ninguém conhece aquele que morre sob má sorte. Eu, pois, o príncipe sou, de Atenas herdeiro, antes pago suas pensões do que gozo seus impérios. Pouco te disse ao dizer que sou príncipe, pois penso que é mais do que dizer monarca dizer que sou Teseu. E com razão, pois haver nascido príncipe excelso devo ao sangue e não aos meus merecimentos”.

¹⁸ Tradução nossa: “Não é fácil explicar como semelhantes princípios puderam ser externados no palácio dos vice-reis sem escândalos”.

¹⁹ Tradução nossa: “ATUM: E também beija suas patas um atum que para ser comido vem junto, se não for outra a sua vontade”.

Trata-se de cenas relativamente frequentes na peça tanto para marcar a relação entre amos e criados, deslocando os primeiros para terreno menos elevado; como também na relação entre os criados, a exemplo do diálogo entre *Atún* e Laura, criada de Fedra: “LAURA: El Toro le quitará / a vuested de ese cuidado, / y verá cómo le saca / el alma con gran decoro. ATÚN: ¿Para qué quiero yo toro, / si tú puedes estar vaca?”²⁰ (LA CRUZ, 2017, p. 365). No excerto, está claro o interesse de *Atún* pela jovem, que resistirá até o final da fábula. Também se coloca em primeiro plano o uso da linguagem vulgar como elemento de ativação do cômico no termo *vaca*, que é entendida em uma leitura mais imediata como o feminino de *toro*, mas que foi empregado em um registro popular como *vaga*, isto é, para indicar que Laura não tem um par amoroso e, portanto, poderia formá-lo com o criado. Outro elemento que igualmente se vincula à incorporação do registro vulgar da língua diz respeito a *vuested*, síntese de *vuestra merced* que no espanhol atual passou para *usted*.

Para além dos jogos de linguagem e da irreverência dos criados, é a relação amorosa que servirá de mote para o desencadeamento das situações cômicas postas em tela: *Ariadna* e Fedra têm como pretendentes Baco e Lidoro respectivamente, mas tão logo conhecem *Teseo* se apaixonam ambas por ele, que corresponde ao interesse de Fedra. Já no final da primeira jornada esses desencontros amorosos darão lugar a mal-entendidos que se estenderão até o final da terceira jornada. No primeiro deles, Baco ouve *Ariadna* dizer que está apaixonada pelo pretendente da irmã e deduz tratar-se de Lidoro.

Na segunda jornada, um baile à fantasia dará abertura para que as personagens se confundam amiúde e se coloquem em situações cômicas. *Ariadna* e Fedra aproveitam a oportunidade para marcar um encontro com *Teseo* valendo-se para tanto das criadas.

²⁰ Tradução nossa: “LAURA: O Touro vai tirar a sua vida dessa preocupação, e verá como te tira a alma com grande decoro. ATUM: Para que quero touro se você pode estar vaca?”.

Acontece que Baco é confundido com o príncipe ateniense e acaba convidado para o encontro com *Ariadna*. Às escuras e fantasiados, todos se enganam: *Teseo* confunde *Ariadna* com Fedra; Fedra confunde Baco com *Teseo*; Baco confunde Fedra com *Ariadna*... o episódio gera uma desavença, da qual *Teseo* e *Atún* conseguem fugir, escondendo-se no labirinto – daí, amor é mais labirinto.

O tomar um personagem por outro segue sendo motivo de riso na terceira jornada, em que Baco escreve uma carta a Lidoro, chamando-o para um duelo por acreditar que corteja as duas infantas. O bilhete, antes de chegar às mãos de Lidoro, passa por *Teseo*, que o lê como endereçado a si. *Teseo* e Lidoro comparecem ao duelo e acreditam lutar contra Baco. *Teseo* mata a Lidoro. Baco chega em seguida e é flagrado como assassino. *Atún* pede ajuda para *Ariadna* para livrar *Teseo* da acusação de assassinato. *Teseo* recorre a Fedra acreditando haver matado Baco e decidem fugir juntos. Baco também planeja fugir e no caminho encontra *Ariadna*, que o confunde com *Teseo* e propõe que fujam juntos, ao que Baco aceita por crer-se amado. Na fuga, acontece mais uma troca de identidades, e Fedra acaba fugindo com Baco, enquanto *Ariadna* com *Teseo*. Todos se encontram com *Atún* e descobre-se o engano.

Como desenlace da peça, o rei descobre a fuga e decide punir todos, mas nesse momento é informado de que Atenas vem em peso vingar a morte de *Teseo* (mais um engano). Este acalma seus súditos, salva o rei e conquista a mão de Fedra. *Ariadna* aceita Baco e, como espelho dos pares de origem elevada, formam-se pares entre os criados: Racimo e Cintia; *Atún* e Laura. Nesse sentido, então, a produção de Sor Juana e Juan de Guevara segue os modelos clássicos de um final feliz em que se arranjam os pares amorosos.

Esta, assim como a peça anteriormente abordada, mantém certo vínculo com a produção lírica da autora no que diz respeito à temática escolhida: se “o tema predominante em sua poesia é o amor”, como aponta Jozef (1989, p. 41), também nestas duas comédias a fábula se desenvolve a partir das relações amorosas entre as personagens, marcadas pelo interesse (aparentemente) não correspondido. Em decorrência do tema, dá-se abertura para que a

autora lance mão da troca de identidade entre os personagens. Numa espécie de dança das cadeiras, *Don Carlos*, *Don Juan*, *Doña Leonor* e *Doña Ana*, no primeiro texto, e *Ariadna*, *Fedra*, *Teseo*, *Baco* e *Lidoro*, no segundo, intercambiam seus lugares entre si e amiúde também com os criados, de modo a provocar o riso.

Os mecanismos acionados para fazer rir nas comédias sorjuaninas, quais sejam o recurso do equívoco, do disfarce e também da linguagem livre e graciosa dos criados contribui para o fenômeno que Bakhtin (1981) aponta como função ambivalente do riso. Isso porque o jogo entre as personagens, a troca constante de identidade, atua como oposição “à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social” (BAKHTIN, 1981, p. 138), ao passo que revela a instabilidade dos lugares ocupados e o movimento vivo da existência.

Outro recurso de que lança mão Sor Juana consiste no contraste entre as figuras de uma hierarquia superior e aquelas que pertencem a um grupo social inferior. Nesse sentido, cabe mencionar que a autora segue na mesma direção preconizada pelo dramaturgo espanhol Lope de Vega, de acordo com quem as personagens da comédia devem falar conforme a posição social que ocupam:

No traya la escritura, ni el lenguaje / ofenda con vocablos exquisitos,
/ porque, si ha de imitar a los que hablan, / no ha de ser por pancayas,
por metauros, / hipogrifos, sermones y centauros. / Si hablare el rey,
imite quanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure
una modestia sentenciosa²¹ (LOPE DE VEGA, 2003, p. 17-18).

Para Lope de Vega, a linguagem da comédia deve atender ao gosto do seu público, sendo, portanto, clara e verossímil em relação

²¹ Tradução nossa: “Não traga a escrita, nem a linguagem ofenda com vocabulários delicados, porque, se é para imitar os que falam, não deve ser pancayas, por metauros, hipógrifos, sermões e centauros. Se o rei falar, imite o quanto seja possível a gravidade real; se o velho falar, procure uma modéstia sentenciosa”.

à fala cotidiana e às personagens que atuam. Embora o dramaturgo espanhol se voltasse para um público mais diversificado, tendo convertido o teatro em espetáculo popular no contexto espanhol, enquanto as comédias de Sor Juana se restringiam à corte da Nova Espanha, ela faz uso de uma linguagem clara, que varia acentuadamente a depender se quem fala é amo ou criado. Essa alternância, se tomarmos o caso da apresentação de *Teseo* em contraste com os comentários de *Atún*, terá função essencial para a comicidade do espetáculo. Ao interagir com os amos, os criados permitem ler as situações sob uma ótica menos séria, menos elevada; em pares ou sozinhos, são personagens essenciais para que o público perceba as situações que lhe são apresentadas como risíveis. Sem essa atuação, o potencial cômico de ambas as peças seria significativamente atenuado ou mesmo extinguido.

Considerações finais

Sor Juana escreveu para um público muito restrito, que representava a elite de seu tempo. Nesse sentido, é compreensível que muitas de suas escolhas tenham sido feitas em atendimento às expectativas desse público, como é o caso da ambientação de *Los empeños de una casa* na Espanha e mesmo a adoção do modelo literário peninsular, com resgate da mitologia grega em *Amor es más laberinto*. A intenção de agradar está muito clara também nos textos que acompanham as comédias, os quais têm por finalidade prestar uma homenagem aos vice-reis e aos religiosos presentes.

Além disso,

La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a la que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que

no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia²² (PAZ, 1982, p. 17).

Assim, é preciso considerar que esse público não só precisava ser agradado em razão de ser o financiador dessa arte, mas era preciso usar a palavra de tal modo que não chamasse a atenção da censura, afinal de contas, Sor Juana produz dentro de instituições religiosas e o faz em um período e local em que vigoram as leis da Inquisição: “no quiero ruido con el Santo Oficio”²³ (LA CRUZ, 2004, p. 98) é o que afirma na carta de resposta a Sor Filotea. Agregue-se a isso o fato de que os textos dramáticos distam das produções líricas e epistolares no sentido de que estas estão direcionadas ao um público mais restrito a priori, dado o caráter mais intimista desses gêneros, enquanto aqueles em geral são escritos com o fim último de serem encenados, o que pressupõe um público mais amplo mesmo no contexto de Sor Juana, em que a encenação ocorria em eventos da corte (gêneros profanos) ou religiosos (gêneros religiosos).

A despeito dessas condições, a artista mexicana produziu textos que em termos de elaboração técnica são comparáveis aos grandes nomes do barroco espanhol – todos masculinos, diga-se de passagem. Fez uso da complexidade da estética barroca para a elaboração de sua lírica e se valeu das sutilezas da linguagem em uma prosa que questiona a Igreja, em particular quanto à sua visão sobre o lugar da mulher nessa instituição. Já no teatro, transitou entre gêneros religiosos e os profanos, sendo as duas comédias exemplares dessa segunda esfera, nas quais se explicita o potencial da artista em criar versos também a partir de uma linguagem

²² Tradução nossa: “A palavra de Sor Juana se edifica diante de uma proibição; essa proibição se sustenta em uma ortodoxia, encarnada numa burocracia de prelados e juizes. A compreensão da obra de Sor Juana inclui a da proibição que enfrenta essa obra. Sua fala nos leva aquilo que não se pode falar, esse a uma ortodoxia, a ortodoxia a um tribunal e o tribunal a uma sentença”.

²³ Tradução nossa: “não quero ruído com o Santo Ofício”.

menos elaborada, valendo-se da riqueza polissêmica do espanhol falado nos estratos sociais marginalizados.

Na condição de dramaturga, ainda considerada a particularidade de textos escritos para a encenação, mais expostos, portanto, à crítica e às punições que lhe rondavam, Sor Juana não deixou de contemplar situações com potencial de flagrar as marcas de uma sociedade patriarcal (a exemplo do julgamento de *Don Rodrigo* sobre *Doña Leonor*) e as inconsistências e o ridículo que permeiam as ações daqueles que estão nas posições mais elevadas do extrato social (a exemplo das falas dos criados acerca de seus amos). No século XVII, em contexto marcadamente conservador, sujeito às censuras da Igreja, essa mulher se valeu dos recursos que tinha, se abrigou primeiro na corte e depois no convento, incorporou o barroco como nenhum(a) dos(as) seus(suas) conterrâneo(a) e produziu obras que seguem reverberando na história da literatura hispano-americana.

Ela tinha a consciência da hierarquia imposta entre arte espanhola e colonial, como bem destaca a loa que introduz *Amor es más laberinto*. Ainda assim, escreveu; se apropriou do modelo exigido pelo público de forma irrepreensível e escreveu. Tinha consciência das dificuldades de ser mulher naquele momento, e ainda mais de ser uma intelectual... mesmo assim o foi. Valeu-se dos mais variados gêneros para apropriar-se da voz que lhe era negada. Valeu-se da proteção dos vice-reis para tal (e retribuiu-a em elogios e homenagens). Valeu-se do barroco para dizer em versos o que a prosa direta dos nossos tempos marcados pelo feminismo segue reafirmando. Valeu-se, enfim, do cômico para, seguindo a tradição do gênero, poder contestar uma ordem de coisas, seja nas relações entre criados e amos, seja na instabilidade dos lugares ocupados.

É pela riqueza estética de suas obras, mas também pelas razões acima apontadas, que acreditamos na importância de a crítica contemporânea seguir revisitando sua produção. Nos termos de Ludmer (1985, p. 1), os textos de Sor Juana “interesan porque constituyen campos de lucha donde se debaten sistemas e

interpretaciones enemigas; su revisión periódica es una de las maneras de medir la transformación histórica de los modos de lectura (objetivo fundamental de la teoría crítica)²⁴". Nesse sentido, olhar para Sor Juana Inés de la Cruz constitui um ato de reconhecimento frente à insubmissão de sua existência como intelectual da América colônia, ao passo que também é fundamental para entender o lugar da intelectual latino-americana no contexto contemporâneo, que segue sendo um lugar de resistência.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENDER, I. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Editora da PUC-RS, 1996.

BEZERRA, Mara Gonzalez. *Tradução comentada da peça teatral Amor es más Laberinto de Sor Juana Inez de la Cruz: o emaranhado jogo das antíteses*. 2016. 281f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOLUBOV, N. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

²⁴ Tradução nossa: "interessam porque constituem campos de luta onde se debatem sistemas e interpretações inimigas; sua revisão periódica é uma das maneiras de medir a transformação histórica dos modos de leitura (objetivo fundamental da teoria crítica)".

- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Fancisco Alves, 1989.
- LA CRUZ, S. J. I. *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Madrid, Espanha: Cátedra, 2017.
- LA CRUZ, S. J. I. *Polémica*. Seleção e apresentação de Mirla Alcibíades Caracas, Venezuela: Ayacucho, 2004.
- LOPE DE VEGA. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. 2003. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf>>. Acesso: 16 fev. 2021.
- LOPRETE, Carlos Alberto. *Literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. *La sartén por el mango*. Puerto Rico: El Huracán, 1985.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona, Espanha: Seix Barral, 1982.
- SALCEDA, A. G. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tomo IV: comedias, sainetes y prosa. Cidade do México, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Parte III

Diálogos interartes

INTERMIDIALIDADE E INTERARTES NO MELODRAMA HIPERMODERNO TELEVISIVO

Acir Dias da Silva

Imagens, discursos e possibilidades de interpretações nos chamam atenção para a interação e intermedialidade do melodrama com a cultura. Sabe-se que a cultura atual, rápida, veloz e líquida é formada por imagens e sons, produz e reproduz, cria e recria conhecimentos, sabedorias e estandardiza elementos estruturais da sociedade de consumo. Tais relações se interpõem na estilística, forma e performa a cultura de massas em seus múltiplos símbolos e imagens.

Diante disso, destacam-se as imagens agentes que partem da literatura e persistem na produção televisiva e cinematografia atual, nas personagens materializados e transferidos de forma imagética e mimética para o mundo imaginário dos telespectadores. As personagens dos filmes, das novelas, das séries têm características simbólicas e representam a mentalidade social e os costumes, contrapondo-as às contradições sociais, pois toda retórica melodramática envolve diretamente o plano real, isto é, a vida das pessoas.

Há um importante debate a respeito de 'intermedialidade', caracterizada por muitas abordagens heterogêneas que abrangem a mídia, os estudos literários, teatrais e cinematográficos, a história da arte, a musicologia, a filosofia ou sociologia. Nesses suportes, há várias formas e funções de práticas intermediárias concretas em textos individuais específicos, filmes, apresentações de teatro, pinturas, poesias etc. A arte contemporânea é por si só 'impura', misturada no mais alto grau de expressão.

Silva e Rodrigues (2019), na apresentação do livro *Cinema e Hipermodernidade*, defendem que a hipermodernidade faz parte de uma máquina de produção de imagens, e toda imagem, até chegar

ao público, passa pelo crivo de sofisticados aparatos intelectuais e técnicos, certamente na tentativa de aprisionamento e representação alegórica do real.

Esta forma sofisticada chama-se perspectiva e, com o tempo, se alojou dentro dos aparelhos mecânicos de produção de imagens. Silenciosamente, tece em linhas geométricas a ilusão ambígua dos contornos da realidade contida em luzes e sombras artificiais do real intercambiável (SILVA; RODRIGUES, 2019, p. 9).

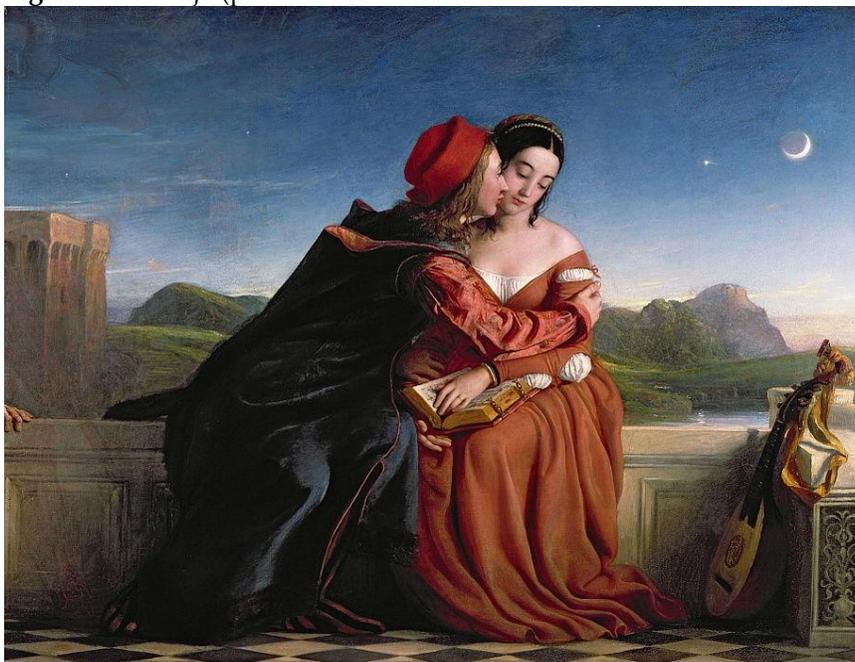
Nesse sentido, é importante que sejam considerados os preceitos da teoria da intermedialidade. Aguiar, Agustoni e Carrizo (2015), por exemplo, afirmam que o fenômeno da intermedialidade refere-se à relação entre duas ou mais mídias e pode ser estudado a partir de diversas áreas do conhecimento. O conceito de intermedialidade é mais aplicável, pois permite possibilidades para relacionar as mais variadas disciplinas e desenvolver teorias gerais de intermedialidade transmedialmente relevantes. Certamente, o que está em jogo aqui não é uma teoria unificada de intermedialidade ou uma única perspectiva intermediática. Desde o início, “intermedialidade” tem servido como um termo guarda-chuva. Várias abordagens críticas utilizam o conceito, sendo que a cada vez o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações (RAJEWSKY, 2012).

Diante disso, com a retórica melodramática que envolve diretamente do plano do imaginário e da memória, ou seja, a vida das pessoas, propõe-se novas estéticas diretamente ao repertório conceitual do público. Em uma telenovela, uma série ou um filme, os diretores e roteiristas incorporam a estilística do mercado narrativo. Na cultura de massa, estereotipada, é importante acompanhar o ritmo da indústria cultural, cada dia mais veloz, mais envolvida com a tecnologia e com a saturação dos signos e dos sentidos. Tanto os filmes quanto as telenovelas envolvem o imaginário e a memória popular. Dessa forma, todo nosso aparato

intelectual acostumado a entender e ver palavras oralizadas, a nossa inteligência verbal, é atualmente obrigado a acordar para uma inteligibilidade diferente, necessária para a vida educacional e cultural na sociedade oral de imagem e som (ALMEIDA, 1994).

Estamos na era da comunicação hipermoderna, veloz e líquida, já não vivemos sem a saturação de informações e imagens adulteradas tecnologicamente, sem *internet*, celular, fotos digitalizadas, cinema, televisão, séries, vídeos, *lives* etc. É impossível não ser 'educado' por uma avalanche de imagens e sons.

Figura 1 – O Beijo (pintura clássica do romantismo do século XVIII).



Fonte: Dce (1837).

Na hipermoderna sociedade oral, as imagens ocupam grande espaço. A comunicação e o compartilhamento mediado pela *internet* satura o intercâmbio de informações que entram na casa e na vida das pessoas, refletindo e misturando, ao mesmo tempo, ficção e realidade. Talvez esse seja o ponto-chave das tramas atuais,

que envolvem todos os dias milhões de telespectadores e integradores ansiosos por novidades que, segundos depois, tornam-se lixo virtual. Esses sujeitos têm a necessidade de histórias e aguardam a satisfação do sentimento de novas imagens. Nesse meio que mistura o ficcional com o real, que encanta muitos consumidores, tem no produto (imagem) a força da oralidade, os “produtos que buscam a necessidade/desejo de ouvir/dizer histórias, histórias faladas, contadas para serem ouvidas” (ALMEIDA, 1994, p. 26).

No processo cultural dos excessos, a circulação cultural das imagens e dos sons efêmeros forma uma nova oralidade, que não opõe uma fala a uma escrita, mas implica na inteligência reflexa, mecânica, do espetáculo. Desse modo, tudo o que se vê e ouve, é o que é, uma verdade, seguida por muitos: a isso chamamos de sociedade de massas. Imagens e sons são simulações do real que se tornam reais devido a identificações com a oralidade e circularidade, com a simultaneidade dos tempos do espectador e das imagens.

Figura 2 – Capítulo exibido em 09/02/2004 narra o encontro dos personagens Maria Clara e Fernando.



Fonte: Rede Globo.

A sociedade de massas é uma sociedade da visibilidade. Tudo o que é mostrado, visto e ouvido adquire caráter de verdade e as pessoas que se educam por esses meios fazem do pensar algo superficial, com informações simplesmente aceitas, inquestionáveis ou sem gerar dúvidas. A sociedade oral tem na circularidade incessante e no olhar exterior a fonte de informações, memórias, valores, conhecimentos, comportamentos a serem imitados.

De acordo com Almeida (1994), os “sons da fala ou do mundo e imagens fundem-se na construção mimética da subjetividade do homem urbano, cuja maioria lê pouco, ouve, vê e fala muito, imersa numa eterna infância da cultural¹” (ALMEIDA, 1994, p. 27). Para esse tipo de espectador, que foi ‘educado’ pela televisão, os estereótipos das personagens devem ser bem definidos: o ‘bem’ e o ‘mal’ nitidamente separados e em conflitos; muita violência e pouco espaço para a ternura e a bondade.

Na sociedade do capitalismo moderno, de mercado, as pessoas são movidas por ressentimentos, culpas, sordidez, ausência de solidariedade, ambição, competição, relacionamentos com jogo de interesse e aniquilamento do outro. O sistema econômico moderno suga com prazer a própria tragédia, ou seja, o dia a dia das pessoas, igualando-as no comportamento. Sendo ricas ou pobres, alfabetizadas ou não, esse é o grande público da televisão.

Considerando o seu caráter de indústria moderna, o *despoder* que é dado/comprado ao autor/diretor, a transformação ética, política e estética nos diversos pontos da cadeia de filmagem e montagem, até ser vendido para o consumo, faz com que um filme seja um objeto-monstro de múltiplas faces de beleza/fealdade, verdade/mentira, moral/amoral. Sendo arte e indústria, é portador de uma funcionalidade na política de comunicação que não tem similar anterior. Pode-se pensar que o cinema (e seu

¹ Segundo o autor, infância cultural diz respeito à “necessidade de sempre ver/ouvir o mesmo; absorção imediata e ingênua das novidades culturais, principalmente as de grande divulgação” (ALMEIDA, 1994).

‘desdobramento’ na televisão) é a grande novidade da arte do século XX, que instaura ao mesmo tempo sua crise, jogando para o ar todos os critérios de apreciação estética e crítica, deixando os profissionais dessas áreas enredados em platitudes verbais ou afirmando-se em conceitos vazios como pós-moderno, desconstrução e outros, que habitam o pleno-vago conceito da modernidade (ALMEIDA, 1994).

Na hipermoderna sociedade oral, as imagens incorporam alegorias e as inserem nas correlações com a cultura e a memória. Nesses suportes artísticos e temáticos, as relações com a materialidade do tempo ocorrem pela duração da imagem e seus emblemas visuais que, ao agruparem ruídos perdidos, imagens desconexas, resíduos, sensações e reminiscências que poderiam ser esquecidas, as imagens e signos do mundo ganham *corpus* luminoso sob a forma de reminiscência. O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é uma decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica em sentido moral (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

Nesse contexto, as imagens traduzem-se em artefatos de memória tanto no corpo figurativo das imagens e sons como no campo interpretativo, pois condensam informações e significações possíveis de serem detectadas como marcas e vestígios. A emissão de sentidos na multiplicidade de gêneros presentes nesses discursos incorpora fatos e processos identificáveis como históricos. À produção de artifício de memória e de bens espirituais, pode-se compreendê-las como a construção de representações da memória artificial do homem, latentes no universo das imagens e dos sons. O cinema reinventa a cada produção essa memória e representa a seu modo determinados aspectos retrospectivos da vida social, instaura um universo de gestuais e de *hábitos*, e nisso há um lócus desses artefatos, um modo de olhar o passado que é centrado, não podendo ser de outro modo,

na experiência vivida pelas gerações anteriores. Mas esse olhar é sempre do presente.

Tais artefatos são construções ideológico-representacionais que remetem ao passado, deslocados e transferidos culturalmente pelas trocas e mediações simbólicas, comunicacionais e pelo poder mercantil hodierno nas relações sociais da cultura contemporânea. Parte-se do princípio de que as imagens do cinema representam temas e mimeses que povoam o modo de ver problemas de nosso passado e, conseqüentemente, do presente, compartilhados e compartilháveis no mundo da vida social. Existiriam, portanto, padrões comunicacionais, modos de ver o passado, de acordo com o 'edifício simbólico' que existe nas narrações fílmicas, que também são narrações alegóricas do sistema político vigente na sociedade. Esses suportes incorporam elementos de outros tempos, desse modo, reiteram o conceito de lembrança, que se aproxima a um duplo, qual seja o da conservação de uma vida antiga e o da concretude da realidade.

É importante determinar as condições de leitura das imagens. A imagem é captada, mas existe noção de verdade, presente na sociedade, no senso comum. Na condição de espectador, mergulhamos no papel de quem aceita o jogo do faz de conta e sabe estar diante de representações. É essencial é que a imagem seja convincente dentro dos propósitos do filme, da telenovela ou minissérie, e instaure um mundo imaginário. Nesse 'mundo imagético', existe o eixo da verdade e da mentira, e para iludir ou convencer, é necessário competência, faz parte da observação da recepção das imagens, dos códigos que estão em jogo. A imagem na tela persiste, pulsa, reserva surpresa, tem duração, cuidados existentes no mundo do espetáculo, da beleza, da dramaticidade.

Figura 3 – A donzela (pintura clássica do romantismo do século XVIII).



Fonte: Gros (1795).

No caso do melodrama hipermoderno, há principalmente rudimentos da história e da memória. Uma das matrizes de gênero e estilo está na Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, que explode no teatro popular de 1800, a ilustração do século XVIII, o ilusionismo, e que se consolida esse gênero dramático de massas. No ilusionismo há uma reprodução das aparências, afirmando a representação.

O melodrama é o gênero das grandes revelações, das encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. É

intenso nas ações e nos sentimentos; ansioso pelo efeito e pela comunicação; envolve o olhar e ensina o reconhecimento imediato da virtude ou do pecado, ou seja, do 'bem' e do 'mal'.

No surrealismo, há o movimento da contestação, com sua exploração como revelação das pulsões, anatomia do desejo. Entre 1920 e 1960, os poderes reais insistiram em repor o mesmo cinema dominante, o que trouxe a reiteração da matriz de contestação. O conflito dominante/dominado, traduzido em termos de verdade e mentira, refez-se ao longo de eixos diversos.

No contexto francês pós-68, a reflexão abandonou a tradição de opor verdade e mentira, deslocando a discussão sobre a técnica do cinema, utilizando-se da indústria cultural. Nessa visão mais atual e cinematográfica, toda imagem é produto de um olhar, e é essencial que ela seja vista como tal. Ela é observada a partir de sua participação em outra rede de relações, em que não há lugar para a interpretação (tomar a imagem como representação de algo exterior a ela), para o juízo da verdade ou mentira; em que se dissolve a oposição aparência (imagem)/essência (substância). Conforme Xavier (2003), “nada há por trás das imagens, elas valem como efeitos-de-superfície, imagem remetendo a imagem, fluxo de simulacros” (XAVIER, 2003, p. 50). Enxergar implica discutir os termos desse olhar, observar com ele o mundo, mas colocá-lo também em foco. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que está fora do campo, tornar visível.

A década de 1970 trouxe revisões de repercussão no processo do melodrama. Ao longo do século XX, estruturou-se uma oposição entre a ficção alternativa e a rotina dos meios de comunicação, com relações entre esse gênero e o realismo. A partir daí, entramos no universo alheio ao melodrama canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em uma tonalidade reflexiva, irônica, que faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência. A partir dos anos 1980, é incorporada uma versão *pop*, por meio da paródia, inserindo novas versões do melodrama na rotina da indústria, que marcou a permanência das polaridades do 'bem' e do

‘mal’, articulando esse gênero dramático a efeitos especiais e ainda a combinação de sentimentalismo com prazer visual.

O melodrama é mais do que um gênero dramático, ele substitui, por assim dizer, o gênero clássico, pois a nova sociedade demanda outro tipo de ficção. É um gênero que supõe conflitos entre bem e mal, formalizando um imaginário que busca dar corpo à moral, confiando na intuição e nos sentimentos dos indivíduos na lida com dramas que envolvem, quase sempre, os laços de família. Ao contrário do que acontecia na tragédia clássica, ao entrelaçar drama e experiência visual, há uma legitimação da cena em exibição, daquilo que pode criar a ponte entre os olhos e o coração. De acordo com Xavier (2003), “à medida que o século XX avançou, as mudanças sociais e as novas questões trabalhadas na ficção deram lugar a um imaginário gradualmente marcado pela psicologia moderna e por uma franca medicalização do senso comum” (XAVIER, 2003, p. 93).

O espetáculo ‘enche os olhos’, ganha a cumplicidade do espectador e se vale da imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos e dos efeitos visuais que causam impacto. Desde o melodrama do século XIX, os espetáculos são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, em que é preciso ‘ganhar’ o público. Tudo traduzido em imagem, traços de caráter, gesto ou fisionomia que sublinha uma reação da personagem, que oferece aos olhos do espectador o conflito com autenticidade, de forma clara e distinta. Em termos teóricos, isso significa que esse aspecto é essencial na composição do drama, pois todos no melodrama procuram identificar os valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. Na esfera pública, por exemplo, representa a exacerbação do jogo de máscaras em nome da comunicação.

Nesse espetáculo, os arquétipos que representam o ‘bem’ são personagens triunfantes que sugerem a tranquilidade, sob uma figura protetora naturalmente prestativa, de bom senso. Já a vilania de intenções, que postula o ‘mal’, move a trama e garante o seu encanto.

A sociedade do espetáculo apoia-se na vitalidade do melodrama e nas representações. O fascínio dos espectadores garante o lucro do universo da mídia, pois o espetáculo satisfaz; é a esfera dos desejos. De uma forma bem simplificada, no universo das possibilidades humanas, há duas alternativas que resumem os heróis dos vilões, isto é, o bem do mal. O conflito é claramente um embate entre campos separados e personagens. Tanto o vilão quanto o herói anunciam sua identidade logo no começo. Às personagens cabe enfrentar os obstáculos que os acontecimentos impõem ante a realização de uma meta, seja do lado positivo, seja do lado negativo. No melodrama, as personagens malvadas, construídas de forma esquemática, colocam em primeiro plano os próprios projetos e pensam apenas no particular. Por este motivo, o público ou o espectador aplaude quando vem o castigo. Na tragédia, o bem e o mal não apenas se chocam, mas também é travado um embate, funcionando à base do ‘olho por olho’. As personagens são complexas, ambíguas. Elas convivem com a dúvida e a culpa.

Figura 4 – A ‘mocinha’ da novela *Celebridade* (a atriz Malu Mader interpretou a ‘musa do verão’ Maria Clara Diniz)



Fonte: Rede Globo.

O foco principal que incide no melodrama é a ação, abrindo a batalha entre os polos morais opostos. Os bons confiam na justiça, por mais que tarde, e têm sentimentos positivos como lealdade, amor, abnegação. Eles não utilizam da vingança, aceitam sofrer, seguem sempre para frente, em linha reta, no rumo da felicidade. Em contrapartida, os maus não fazem qualquer esforço para esconder tal condição. Assim como na vida real, as personagens são submetidas ao princípio da racionalidade dos fins, ou seja, localizam-se na trama como se essa figurasse uma corrida de obstáculos. No ponto de chegada estão os bons, que querem a vigência do bem, e os maus, que desejam se beneficiar com o estabelecimento do mal.

A via de integração dos valores simbólicos expressos por meio das estruturas do imaginário favorece o desenvolvimento da pessoa, tornando, nesse caso, o sujeito nele próprio, com estruturas homogeneizantes; ao invés de alienar, integra. É uma assimilação interior a si mesmo de valores exteriores. Para o espectador, o símbolo só será vivo se for a expressão suprema daquilo que é pressentido, mas não ainda reconhecido. Assim, ele incita o inconsciente à participação, ou seja, gera a vida e estimula seu desenvolvimento. Desde que um símbolo seja vivo, ele é a melhor expressão possível de um fato; só é vivo enquanto tem uma significação. Essa percepção de símbolo exclui a atitude do simples espectador e exige uma participação de ator. O símbolo existe somente no plano do sujeito, mas com base no plano do objeto. Sendo assim, atitudes e percepções subjetivas invocam uma experiência sensível, e não uma conceitualização. Como destaca Wirth, no símbolo “cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber. Faltando intuição, nada de profundo é percebido” (WIRTH apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 23).

Toda experiência pessoal, social e cultural passa pelo entendimento de que tudo que percebemos e vivemos enquanto indivíduos nos foram repassados pelos símbolos. Em função do psiquismo afetivo e representativo, o sujeito experimenta, no decorrer da vida, a maneira de como o mundo é percebido por meio

deles. Os jogos de imagens do meio televisivo são percebidos e simbolicamente representados, e assim formam-se relações de pensamento e de imaginação. Os símbolos supõem, designam, formulam, sempre ‘inventam’ uma relação. Essa livre circulação do pensamento simbólico não fica somente no nível do inconsciente, é trazido constantemente a níveis do real. Com o meio social, o símbolo produz uma comunicação profunda, tem uma função socializante, pois cada grupo, cada época, têm símbolos. Uma civilização morre quando já não os possui. O símbolo é, portanto, uma linguagem universal, o ser social nasce com o exercício de sua linguagem. Para Bakhtin (1978), “a linguagem concebe não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre muitos ‘eus’ e muitos ‘outros’” (BAKHTIN, 1978, s.p.).

De acordo com Lévi-Strauss “toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, em cuja primeira linha se situam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 20). Os símbolos comunicam-se entre si, obedecem a leis da dialética², ou seja, um indivíduo, ao longo de sua vida, por meio de conjuntos de discursos (signos, símbolos, alegorias, representações) e fatores sociais, culturais, ideológicos, forma a realidade da consciência – a linguagem. A palavra não é somente meio de comunicação, mas também conteúdo da própria atividade psíquica, as relações dialógicas agregam linguagem e pensamento.

O mundo simbólico faz uma ponte para a construção do imaginário. Como explana Sousa (2002), “se só conhecemos o real através do simbólico, só temos acesso ao simbólico através do imaginário. O simbólico em si mesmo não nos é ‘dado’ [...] é o

² Com base nos referenciais teóricos de Bakhtin (1978), a centralidade da linguagem, cujo método de análise é a dialética, revela que o dialogismo é o conceito que permeia toda a sua obra. É o princípio constitutivo da linguagem, o que quer dizer que toda a vida da linguagem, em qualquer campo, está impregnada de relações dialógicas.

processo subjetivo pelo qual os homens se apóiam no real [...]” (SOUSA, 2002, p. 34). No mundo imagético da intermedialidade, nas imagens, persistem tais representações simbólicas, pois desempenham importante papel na construção de novos sentidos e novas representações de homem e sociedade nos quais os espectadores sentem-se à vontade, mais seguros e confortáveis.

Uma das principais funções da potencialidade dessas imagens são as semelhanças com as da mitologia e a construção de sentidos nas quais os indivíduos transferem desejos e frustrações para o que assistem. O espectador vivencia o processo catártico e se lança num mundo de reminiscência e lembrança, mesmo que tenha consciência de tal fato. Na pluralidade de desejos representados pelas imagens televisivas, o próprio veículo parece saber do seu potencial de atuação na esfera simbólica. Assim, pelo meio do mundo simbólico que se constroem as identidades culturais coletivas das pessoas, enquanto o sujeito imagina e experimenta valores e hábitos já estruturados no mundo real, mas diante das representações sociais que emanam da memória coletiva, a televisão hoje participa da construção dessas identidades coletivas ao ponto de suprir papéis de outras instituições. Por conta disso, talvez a telenovela seja hoje um dos espaços privilegiados de expressão do comum desejado, pois é espaço de simbolização e memória melodramática, nela residem representações sociais e também é mediadora simbólica dos desejos coletivos, plural e fragmentário.

Figura 5 – A Carta, Berthold Woltze, 1860.



Podemos reconhecer o melodrama como o sucessor da tragédia, uma das criações estéticas mais importantes do século XIX. A tríade herdada desse gênero persiste, dá sentido e está presente na estrutura da novela. Nesse gênero temos personagens fixas e reconhecíveis, por exemplo, a heroína – como Maria Clara

Diniz, personagem central da novela *Celebridades*, a vilã – como a personagem Laura –, ou mesmo os vilões e comparsas – como Marcos, Renato Mendes e Ana Paula –, e uma estrutura imutável desde o surgimento do melodrama burguês, com três atos: a crise, o sofrimento e a libertação. Ainda, temos na estrutura contrastes a nível horizontal e vertical, ou seja, é bipolar, sempre opondo personagens, valores e alterna momentos. Em relação aos movimentos do melodrama, ele tem ação dinâmica, explora muito as emoções e sensações, o que é claro, seduz o espectador. As fortes emoções e a surpresa iminente são recursos centrais do enredo.

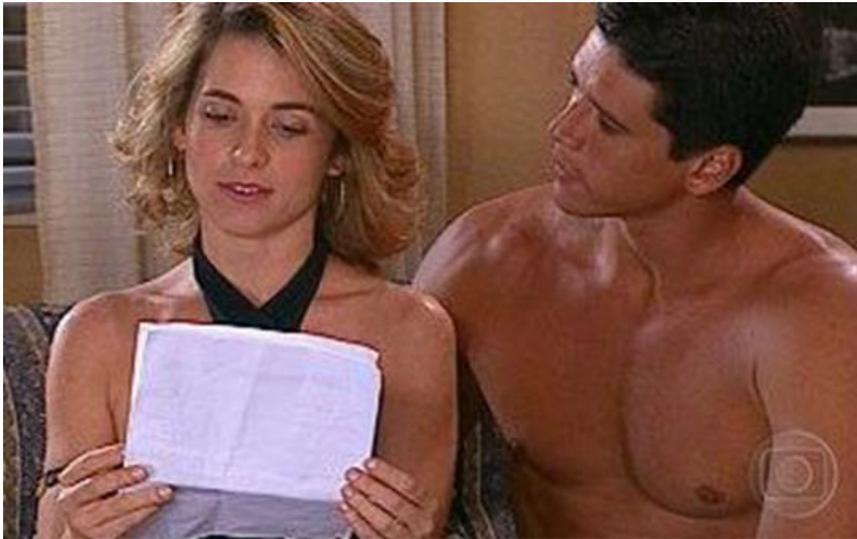
Outro cuidado na estética desse gênero dramático é com a linguagem, pois costuma pré-definir a moral das personagens, indicando a interpretação pretendida. No caráter do enredo, há uma linha de progressão, ele se define como matéria bruta, logicamente que há a inventividade dos autores, mas é o artista quem dá forma ao personagem. Como coloca Fadul, “a telenovela é apresentada como uma produção coletiva, que envolve a participação ativa do produtor (a emissora de TV), do diretor, dos atores e, como não poderia deixar de ser, também do público” (FADUL apud NOGUEIRA, 2002, p. 9).

A matriz do melodrama se materializa nas ações de vingança de Laura contra Maria Clara e tudo e todos que acercam. Laura sabe do romance, do amor, entre Fernando³ e Clara. Laura cerca bem todos os pontos fracos de Fernando para chantageá-lo e tirar proveito de todas as situações. Diante desse exemplo, é comum, nos folhetins das ‘oito’, ver personagens estereotipados. O autor da novela, Gilberto Braga, apresenta papéis e personagens vilões que não têm profundidade dramática, mas aprofunda duas temáticas que são: [...] hoje, o alicerce de seu estilo: personagens femininas fortes e a ética (consciência moral do cidadão). Dentro do gênero

³ A Verdade para Fernanda: “Com a ajuda de Cristiano, Maria Clara devolve a provocação de Laura. [...] Inácio conta para Fernando que é filho de Renato, e fica muito emocionado. Fernando fica chocado com a história. [...] Cristiano apresenta o currículo de Maria Clara, para inveja de Laura. Fernando procura Inácio e diz que ele sempre será o seu filho” (LUIZA, 2018, n.p.).

melodramático, Gilberto Braga utiliza o que ele denomina 'realismo glamourizado', com personagens femininas fortes, discutindo temas-tabus, como preconceito, racismo, relatando conflito das pessoas nas grandes cidades e o desejo de ascensão social (NOGUEIRA, 2002).

Figura 6 – A carta na novela *Celebridade* desencadeando conflitos dramáticos



Fonte: Rede Globo.

Percebem-se nas imagens da novela *Celebridade* equivalências estética e cultura da persistência do melodrama do século XVIII com os frequentes temas explorados pelas emissoras de televisão na atualidade. O melodrama é a forma teatral própria da pós-modernidade e se tornou o enredo das novelas 'das oito'. As matrizes temáticas predominantes são duas: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa. Como pano de fundo comum, colocam em cena forças elementares, como vingança, ambição, poder, amor e ódio. Opressor e vítima dão dinamismo à perseguição, porém, são os 'maus' que agem com maior ímpeto; com papel mais ativo, eles protagonizam a perseguição propriamente dita. Aos 'bons' cabe, em

geral, a guarda, ou o esforço para restabelecer valores positivos, como a moral. Os maus têm em mira a satisfação dos próprios desejos, já os bons sublimam os impulsos, pois colocam interesses coletivos sobre os particulares. Porém, a principal diferença entre essas matrizes temáticas liga-se com o desfecho. Tais representações já estão solidificados e institucionalizados em nossas memórias, talvez pelo fato de herdarmos da cultura judaico-cristã esses valores morais e simbólicos.

Diante disso, as imagens do melodrama reeditadas na hipermodernidades funcionam como lembranças do passado e podem funcionar como uma manifestação de si ao possibilitar interação como os ‘extratos’ históricos em uma obra artística. Para Benjamim (1996), “ao articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIM, 1996, p. 224).

As manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões, bem como cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história. Remetem ao passado, mas, ao mesmo tempo, não reproduzem o passado tal e qual. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, com imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecida” (BENJAMIM, 1996, p. 224). Nesse sentido, há uma séria impossibilidade de as imagens cinematográficas serem o passado, embora sejam tempo e se dirijam sempre ao presente, sem que o presente seja visado por elas. Há diversas formas de interpretá-las. Interpretaremos as imagens do cinema como imagens do universo da arte da memória.

Referências

AGUIAR, D.; AGUSTONI, P.; CARRIZO, S. Intermedialidade e seus diálogos contemporâneos. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 10-13, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19490>. Acesso em: 05 mar. 2021.

ALMEIDA, M. J. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. v. 32. São Paulo: Cortez, 1994.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DYCE, W. *Francesca da Rimini*. 1837. Óleo sobre tela, 142 X 176 cm.

GROS, A. J. *Madame Pasteur*. 1795? Óleo sobre tela, 86,5 X 67 cm.

GUIA Muriaé. *Resumo da novela Celebridade – 05/02 a 09/02*. [S.l.]: Guia Muiaé, 2018. Disponível em: <https://www.guiamuriae.com.br/noticias/outras/resumo-da-novela-celebridade-05-02-a-09-02/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

LUIZA, A. *Resumo Semanal: Novela “Celebridade” – 04/06/2018 a 08/06/2018 (última semana)*. [S.l.]: Metrópole, 2018. Disponível em: <https://portalovertube.com/resumo-semanal/resumo-semanal-novela-celebridade-04-06-2018-a-08-06-2018-ultima-semana/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

NOGUEIRA, L. *O autor na televisão*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de

Lima Reis. In. DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidades e estudos interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-46.

SILVA, A. D.; RODRIGUES, M. A. *Cinema e hipermodernidade*. Campinas: Mercado de Letras, 2019.

SOUSA, M. W. (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TANKAS, HAIKAIS E HAIGAS: DIÁLOGOS POÉTICOS INTERCULTURAIS JAPÃO/BRASIL

Antonio Donizeti da Cruz

À Aparecida Fátima da Cruz

Figura 1 – Pássaro de Bashô



Japan Square - Curitiba - PR - Brasil

Rogério Viana

*tão longe do Japão
na primavera brasileira
- um pássaro de Bashô*

Fonte: VIANA (2021).

No haiga, acima apresentado, do poeta, jornalista e haijin Rogério Viana, a pesquisadora Aparecida Fátima da Cruz, tece a afirmação ao registrar que Viana, com suas lentes “capta o instantâneo, com imagens poéticas e fotografia relacionadas ao Brasil-Japão, em que fica evidente o diálogo com a arte e tradição do haikai, mediante a composição do haiga, com seu colorido especial e imagens que lembram o Japão, circunscritos na Praça do Japão, em Curitiba” (CRUZ, 2012a)

O haikai tem sua origem no tanka, que é um poema de origem japonesa composto de cinco versos, na ordem de 5-7-5-7-7, totalizando 31 sílabas. Na origem, ele era denominado *waka* (poema do Japão) e que contrastava com *kanshi* (poema chinês). Geralmente, os primeiros autores de tankas escreviam em dupla. O primeiro compunha os três primeiros versos. O segundo poeta completava o poema com dois versos finais. O haikai herdou do tanka os seus primeiros três versos. Para Octavio Paz, essas duas formas de composição clássica da arte japonesa revelam momentos “tensos e transparentes”, ou seja, “instantes de equilíbrio entre vida e morte. Vivacidade: mortalidade” (PAZ, 1991, p. 198). Ao se referir ao tanka e haikai, Octavio Paz tece a seguinte afirmação:

o poema clássico japonês (tanka ou waka) compõe-se de cinco versos divididos em duas estrofes, uma de três linhas e a outra de duas: 3/2. A estrutura dual do *tanka* deu origem ao *renga*, sucessão de *tankas* geralmente escrita não por um poeta, mas por vários: 3/2/3/2/3/2/3/2... Por sua vez a *renga* adotou, a partir do século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. Esse gênero se chamou *haikai* no *renga*. O primeiro poema da sequência se chama *hokku*, e quando o *renga haikai* se dividiu em unidades soltas – seguindo assim a lei de separação, reunião e separação que parece reger a poesia japonesa – a nova unidade poética se chamou *haiku*, composto de *haikai* e *hokku*. A mudança do *renga* tradicional, regido por uma estética severa e aristocrática, para o *renga haikai*, popular e humorístico, se deve principalmente aos poetas Arakida Moritake (1473-1549) e Yamazaki Sokan. (1465-15539). (PAZ, 1991, p. 198).

A respeito da orientalização da poesia brasileira Maria da Glória Bordini assevera que “a poesia e Oriente não são um par recém formado. A atração pelo Leste aflora com certa regularidade em momentos de recusa ao racionalismo e pragmatismo do Ocidente cristão” (1993, p. 91-92). Bordini também afirma que

já no século XVIII, Voltaire castigava a Europa com a sabedoria ancestral da China. O pré-romantismo enamorou-se pelo exótico, pelo longínquo, na busca por uma origem incontaminada, por um mundo em estado virginal, de homens livres e em perfeita harmonia com a Natureza. [...] Mesmo aqui no Brasil, em nossa lírica dos oitocentos, essa fascinação pelo remoto, pelo bom selvagem, talvez impulsionasse o indianismo de Gonçalves Dias, tanto quanto o desejo de estabelecer a identidade nacional num passado ameríndio (BORDINI, 1993, p. 91-92).

O tema do haikai é a natureza e tudo que a ela se refere, portanto, a orientalização do Ocidente com tecnologia soaria contraditório, não fosse todos os objetos feitos de elementos da natureza: “Dentro de qualquer sistema operacional, existe um chip. O chip é a estrutura mínima, o núcleo mínimo, a célula mínima com o máximo de informação. Esse chip é feito de sílica, e a sílica é um grão de areia. Então se fui enigmática, me perdoem, mas eu quero deixar a coisa assim como o haikai” (BORDINI, 1993, p. 91).

A partir das afirmações de Bordini, é possível dizer que o olhar e a busca pelo incontaminado, refletem na conscientização e na reflexão do poeta sobre a relação do homem com a natureza, e nas práticas zen, já que o haikai em si só está associado a uma forma de prática zen; o dinamismo e a agilidade do *haikai* vêm satisfazer o que necessitamos: dar síntese a poesia e colocá-la ao alcance de todos.

Jorge Luis Borge em entrevista a Ricardo Kunis, intitulada “Por la razón que no cessará de soñar”, realizada em setembro de 1983, e publicada em 19 de junho de 1986, no jornal *Clarín*, o poeta argentino tece a seguinte:

A poesia japonesa se baseia no contraste. Não se compara uma coisa com outra, contrasta-se. Um dos mais famosos exemplos da poesia japonesa, traduzido, se expressaria assim: 'Sobre o grande sino de bronze pousou uma borboleta'. Há traduções diferentes, mas é mais ou menos assim. Aí obviamente não se comparada nada com nada, se contrasta. O firme e durável sino de bronze com a efêmera borboleta. Não há metáfora (BORGES, 1990).

De maneira geral, os novos haikaístas estão usando os recursos tecnológicos como a máquina digital e a internet. Sendo que a leitura dos haigas – umas das composições mais curtas – nos leva a uma experiência poética numa nova definição dos haikai no ocidente, no qual sobressai a imagem com a escrita tendo como herança a poesia oriental.

A poeta Alice Ruiz, assim define o haikai:

O Hai-Kai é o menor poema do mundo, ele tem uma síntese muito fantástica, mas uma capacidade de captar o máximo no mínimo, e nós estamos vivendo um momento, um tempo em que não existe mais tempo [...] a poesia hoje, até por uma questão de sobrevivência, está no outdoor, a poesia está na arte postal, a poesia está na camiseta, a poesia está nos muros, está no telegrama e inclusive a poesia está usando a alta tecnologia, também porque se faz com olograma, se faz poesia em vídeo-texto, se faz poesia a *laser*, quer dizer, a poesia ela está inovando em nível de veiculação (RUIZ, 1993, p. 90).

Segundo Cláudio Daniel, o haikai, bem como toda a arte zen - os arranjos florais, a cerimônia do chá, as técnicas marciais -, não é somente uma experiência verbal. Ele existe “apesar” da linguagem, pois o alfabeto de ideogramas (*kanji*) registra “imagens” enquanto que o Ocidental registra “idéias/sons (presentes no silabário)”. Com sua escrita icônica, os haikais japoneses têm sua origem no canto e “faziam parte de diários de viagem (*nikki*), num diálogo prosa/poesia e eram *desenhados* em um quadro (*zenga*)”. Assim, “o poema fazia parte de um todo plástico” (DANIEL, 1998, p. 51-53).

O haikai não é simplesmente uma forma de poesia, mas uma maneira de olhar, observar o mundo, isto é, uma filosofia de vida. Em qualquer país em que há a prática do haikai, nota-se uma “pintura” haikai, quer em forma originalmente como era apresentado o haikai com o haiga (俳画 - "Desenho de haikai", isto é, o haiga é uma arte visual que significa (hai= haikai e ga=pintura) e música (*shamizem*), quer atualmente com os recursos da fotografia, desenho ou mesmo pintura, ocorre um entrelaçamento de arte-vida em que se registra um momento único, um *flash*, tal como afirma Octavio Paz sobre a arte do haikai.

Ao buscar a essência da linguagem, a/o *haikaista* (*haijin*) realiza o poder mágico através das palavras enquanto mediação, comunicação e exercício de construção de sentidos. Nas palavras de Alice Ruiz S,

Haijin é a pessoa que faz haikai. Hai de haikai mas jin de pessoa.
Portanto, poeta. Mas um tipo um pouco diferente de poeta.
Por exemplo, haijin é poeta de poucas ou nenhuma rima.
Embora, dentro do haikai, as pessoas conversem entre si, isso não acontece necessariamente na última palavra de cada verso, mas lá dentro, como se os sons que ecoam brincassem de esconde-esconde.
Haijin não costuma usar palavras complicadas,
De significados difíceis ou misteriosos.
Daquelas que nos obrigam o tempo todo a consultar dicionário.
O haijin escreve como a gente fala
Como se estivesse conversando conosco.
Haijin não escreve sobre seus próprios sentimentos e pensamentos.
Escreve sobre as coisas. Simplesmente descreve o que vê.
Deixa que as coisas falem por si. E elas falam.
Porque o tema, o assunto do haikai é a natureza.
(RUIZ S, 2012).

Em qualquer país do mundo em que há a prática do haikai, nota-se uma “pintura do haikai”, que em forma originalmente como era apresentado o haikai com o haiga e música (*shamizem*), quer atualmente com os recursos da fotografia ou mesmo pintura,

ocorre um entrelaçamento de arte-vida em que se registra um momento único, um flash, isto é, um registro “fotográfico” tal como afirma Octavio Paz sobre a arte do haikai.

O haijin Rogério Viana, no haiga intitulado “Japan Letters”, mediante a criatividade poética, mistura folhas coloridas mesclando-as com ideogramas:

Figura 2 – “Japan Letters”



Fonte: VIANA (2011)

A pesquisadora Aparecida Fátima da Cruz tece a seguinte afirmação sobre o haiga de Rogério Viana:

O poeta relata sobre a forma de como surgiu o poema, com seu caráter ideográfico expandido revela que a poesia pode ser pura magia, isto é, com uma sensibilidade poética permitindo a leitura de um outono, tendo a natureza presente neste contexto. O poema apela pela lógica dos símbolos e a sua beleza consiste na harmonia das palavras, abrindo um leque de sugestões que ampliam o campo de significações. O recurso utilizado pelo poeta para explicar o processo de elaboração do haikai caracteriza-se pela função metalingüística

porque serve do próprio haikai para a explicação do fazer poético (CRUZ, 2012a).

O poeta Guilherme de Almeida tece a seguinte definição de haikai, publicado originalmente, em “O Estado de São Paulo”, em 23 de fevereiro de 1937:

Mas, o que é haikai? – Criado por Bashô (séc. XVII) e humanizado por Issa (séc. XVIII), o *haikai* é a poesia reduzida à expressão mais simples. Um mero enunciado: lógico, mas inexplicado. Apenas uma pura emoção colhida ao voo furtivo das estações que passam, como se colhe uma flor na primavera, uma folha morta no outono, um floco de neve no inverno... emoção concentrada numa síntese fina, poeticamente apresentada em 17 sons, repartidas por 3 versos: o primeiro de 5 sílabas, o segundo de 7 e o terceiro de 5 (In: ALMEIDA, 1996).

Para o escritor Osvaldo Svanascini, o haikai tem o poder de “despertar uma emoção estética através da sugestão”. E sugerir a emoção, é o que mais aproxima a esta poesia que “oferece elementos da realidade, com grande parcimônia de descrição, chegando a propor uma visão incompleta que o leitor desenvolverá livremente” (SVANASCINI, 1974, p. 15-16).

Ainda segundo Svanascini (1974, p. 21), no haikai, abaixo, o poeta sugere que a beleza da lua numa noite de outono é muito fascinante para a contemplação, pois tem a necessidade da sesta. É considerado um haikai muito bem elaborado sobre o tema da lua:

Para todos os homens
Eis aqui a semente da sesta:
Lua de outono.

Musunaga Teitoku (1563 – 1645).

O Poeta Paulo Leminski - que traduziu o haikai de Bashô - afirma: “É um poema de 17 sílabas, com 3 versos”, (o 1º e 3º, com 5 sílabas, e o do meio, com 7: redondilhas). O 1º verso expressa uma circunstância: alusão à estação do ano. O 2º verso exprime a

ocorrência do evento: a mudança - as duas sílabas a mais. O 3º verso representa o resultado da circunstância com a mudança - conclusão não lógica (LEMINSKI, 1983, p. 44-45).

Segundo Paulo Franchetti (1994), a estruturação sintática do haikai realizado no Brasil, apresenta duas tendências, quanto à forma de composição: o haikai é uma frase só, ao longo dos três seguimentos métricos, como no exemplo:

No bolso do casaco
a carta com notícias
da pátria distante.

(FRANCHETTI, 1994, p. 208)

Ou é composto por justaposição, como diz Franchetti, um dos termos ocupa um seguimento métrico e o outro ocupa os restantes. A maioria dos poemas compostos por justaposição, apresenta dois segmentos: um breve e o outro com o dobro de extensão:

Margaridas brancas.
No jardim do meu vizinho,
a primavera.

(FRANCHETTI, 1994, p. 208)

Ainda em consonância com Franchetti, o haikai é definido como um breve texto, sua forma de composição com dois seguimentos (frasais) se justaponham e que um deles consta de uma palavra que identifica uma estação do ano (*kigo*), é o que caracteriza o *haikai* permitindo o seu reconhecimento. O *kigo* representa o aqui e agora, isto é, o momento de uma dada emoção, retratando uma percepção de uma realidade concreta (FRANCHETTI, 1994, p. 210-212).

Em japonês, o haikai não tem rimas, mas uma intensa relação entre as palavras, uma conversa entre elas, com aliterações e ressonâncias internas. O sentimento sempre está presente mas não fala de si mesmo, não se nomeia; são as coisas, a paisagem, a

natureza e, principalmente, as quatro estações do ano (*Kigo*), que sugerem os sugerem sentimentos. Esta referência à estação do ano, mesmo sem nomeá-la diretamente, tem uma função de retratar a natureza, (materialidade) e de integração, mas que sempre lembra a impermanência e a aceitação da transitoriedade, do efêmero.

No entanto, o haikai nunca será um pensamento sobre a natureza, as estações, a transitoriedade, mas uma síntese, um registro, uma constatação interligada a observação da natureza. Segundo Aparecida Fátima da Cruz:

Os Japoneses herdaram muito da cultura chinesa, com a chegada do budismo, que atravessou a península da Coréia, no ano 600 da nossa era, adotando a escrita chinesa (letra ou ideograma da dinastia Kan), caracteres chineses que chamam de 'Kan-ji'. As primeiras produções literárias no Japão foram compostas por cantos de guerra, elegias ou canções líricas. Posteriormente, surgem as primeiras antologias da poesia imperiais dos séculos X e XII, que constava de duas espécies de poemas: os *naga-uta* ou *chôka* (poemas longos) e os *tankas* (poemas curtos). Após esse período arcaico, surge a primeira grande coletânea o 'NANYOSHU' da poesia nipônica, composta por 4.170 tankas e 60 poemas denominados *Sedôkas*, nos quais se percebe a influência chinesa, que apresentam caracteres chineses (CRUZ, 2012, p. 7).

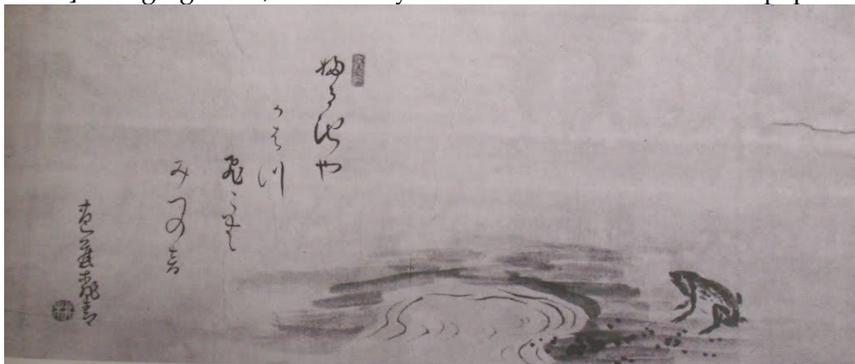
Com a evolução do *waka*, iniciou um novo tipo de poesia, com o nome de *renga* (poema em sequência), sucessão de *tankas*, formado por uma série de poemas encadeados. Depois, ocorreu uma mudança do *renga* tradicional que era uma estética aristocrática, para o *renga* haikai, mais popular e com uma linguagem da burguesia urbana. Octavio Paz (1991, p. 199) exemplifica este novo estilo rápido e contrastante do poeta Moritake com o seguinte haikai:

Noite de verão:
o sol a pino acordado,
cerro as pálpebras.

(MORITAKE, 1473-1549)

A seguir, um dos haikais mais conhecido mundialmente, com pintura e caligrafia de Bashô:

Figura 3 – Bashô. There in the Old Pond [Furu-ike-ya jigasan / Lá na lagoa velha]. Hanging scroll, 22.8 cm. By 52.5 cm. Ink monochrome on paper.



Fonte: ZOLBROD, Leon M. *Haiku Painting*. Tokyo: Kodansha International, 1982 (Great Japanese Art series), p. 33.

Conforme Leon M. Zolbrod, o verso mais citado e traduzido de Bashô, composto em 1686, é combinado com um esboço informal:

O grito do sapo tinha sido tradicionalmente considerado como parte da elegante palavra do clássico *waka* verso, mas a combinação de movimento, som e silêncio de Bashô era surpreendente e fresca. Na pintura, o sapo está pronto para saltar, contrastando com a ideia do verso e dando uma sensação de antes e depois¹ (ZOLBROD, 1982, p. 33).

¹ “Bashô’s most often quoted and translated verse, composed in 1686, is combined with an informal sketch. The cry of the frog had been traditionally regarded as part of the elegant word of classic *waka* verse, but Bashô’s combination of movement, sound, and silence was startling and fresh. In the painting, the frog is poised to leap, contrasting with the idea of the verse and giving a sense of before and after” (ZOLBROD, 1982, p. 33).

Os movimentos nos haikais de Bashô são evidenciados pela maneira como o poeta articula o pensamento e a criação poética pelos movimentos, sons e silêncios.

Conforme Alberto Marsicano (1997, p. 87), ao estudar e traduzir haikais e ao folhear a obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa, “numa fria manhã de inverno” e “sob o ‘sissibilar’ do vento” se depara com o haikai da rã de Basho, sutilmente na trama poética do referido livro:

Velho lago
Mergulha a rã
Fragor d’água
Basho

Tatalou e caiu
com onda espirralada
Fragor de entrudo
Guimarães Rosa

(In: MARSICANO, 1997, p. 86)

Marsicano observa que Rosa foi influenciado pelo taoísmo e zen budismo e que a imagética há toda uma forma de sensibilidade e pensamento zen ao abordar a natureza. E complementa: “A curiosa ‘transcrição’ do haikai da rã, bizarra e precisa como as estampas de Hiroshigue ‘traduzidas’ magistralmente por Van Gogh, impeliu-me a reler a obra do grande escritor brasileiro num trabalho de minuciosa garimpagem em busca de outros haikais [...]” (MARSICANO, 1997, p. 86).

Segundo Paulo Leminski não se pode falar do haikai sem falar em “hai-ga”: grande número dos melhores haicais dos grandes haikaisistas (“haiku-jin”, em japonês) é apenas a parcela verbal de um “hai-ga” (ou “zen-ga”), misto de desenho e texto-haikai (LEMINSKI, 1983, p. 41).

A seguir, um haiga de Yokoi Kinkoku (1761-1832), que apresenta o retrato de Bashô e o seu famoso haikai “Uma velha lagoa”, com a

caligrafia com o haikai: Furu ike ya / tobikomu kawazu / mizu no Oto
(Uma velha lagoa / salta uma rã em o som da água).

Figura 4 – “Basho by Kinkoku c1820. A portrait of the poet Basho”
[Um retrato do poeta Bashô, por Yokoi Kinkoku (1761-1832)].



Fonte: KINKOKU (2021)

Matsuó Bashô nasceu em Ueno, província de Iga (Japão), em 1644. Foi o maior representante do haikai no Japão. Sua poesia buscava uma visão ascética do mundo, resultado de sua vivência profunda com a filosofia zen budista. Bashô assimilou os valores da casta samurai, que era o braço armado de uma classe dominante, da nobreza feudal do Japão medieval. Tornando-se um guerreiro, místico e artista de uma poesia formal com toda a herança de uma cultural oriental. E também assimilando uma complexa ideologia, com base no confucionismo e no budismo com sua manifestação zen. Nessa perspectiva, Bashô busca meios novos de expressão, visando sempre à captação do instante fugaz. Como mestre conseguiu atingir uma absoluta contemplação do mundo, sua real dimensão não pode

ser revelada na análise de seus poemas, e sim, consiste grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia, suas poesias é resultado de um pensamento religioso.

Estudos sobre escritos no Brasil indicam que um de seus primeiros cultivadores foi Afrânio Peixoto. O haikai anunciado por Afrânio Peixoto não se caracterizava por haikai vindo do Japão, mas uma (re)tradução da versão feita para a língua francesa, pois chegou ao Brasil passando primeiramente pela França e despertando nos poetas brasileiros o interesse pela poesia japonesa e pela sua evolução na língua. O poeta Afrânio Peixoto, em 1919, no prefácio de seu livro *Trovas Brasileiras* apresentaria o haikai ao Brasil:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda do que a trova: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão com ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos, breves, versos de cinco, sete e cinco pés ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes vazam entretanto, emoções, imagens, comparações, suspiros, desejos, Sonhos... de encantos intraduzível (PEIXOTO, 1919 *apud* PIRES, 1989, p. 60).

Sua primeira publicação em 1928, foi um ensaio intitulado “O haikai japonês ou epigrama lírico – um ensaio de naturalização”, de Afrânio Peixoto, uma coletânea com 52 haicais, em que aborda vários temas. Como exemplo este haikai de Afrânio Peixoto:

O ipê florido
Perdendo todas as folhas
Fez-se uma flor só.

(In: PIRES, 1989, p.60)

Por volta da década de 1920, um livro “Haicais”, de Waldomiro Siqueira, como a primeira obra do gênero. Em 1932, na cidade de Salvador, dois escritores baianos, Oldegar Franco Vieira e Gil Nunesmaia publicaram na imprensa local, alguns haicais avulsos.

Foi com Guilherme de Almeida, em 1936 que o haikai passou a ser conhecido pelo seu prestígio e a qualidade dos seus poemas,

que o “abrasileirou” com uma forma que não existia para o haikai: deu-lhe um título e quatro rimas. Numa estrutura fixa de rimas, elaborado como se fosse um pequeno soneto parnasiano.

Segundo Domingos Pellegrini, “Ele fazia um tipo de haikai que parecia destinado a garantir que só ele fizesse haikais em Português: além do rígido esquema de versos 5-7-5 sílabas”. E complementa: “o primeiro verso tinha que rimar com o terceiro, e a segunda sílaba do segundo verso tinha que rimar com a sétima, numa acrobática rima-interna” (PELEGRINI, 1994).

O haikai, no dizer do poeta Delores Pires, não foi transmitido diretamente do Japão ao Brasil, mas, deu-se, também, de forma original com os imigrantes japoneses. “Na primeira leva desses imigrantes, Shuhei Uetsuka, poeta que usava o nome haicaístico de Kyokotsu, havia sido o encarregado pelo transporte do vapor Kasato Maru, que atracou no Porto de Santos, em 18 de junho de 1908” (PIRES, 1989, p. 59).

Momentos antes do desembarque, o poeta Uetsuka, deslumbrado pela paisagem brasileira, no horizonte se deparou com as encostas da Serra do Mar e escreveu:

Karetaki o
Aoguite tsukini
Iminsen.

A nau imigrante
Chegando: vê-se lá no alto
A cascata seca.

(Tradução de Hidekazu Masuda)
(PIRES, 1989, p. 59)

Esse foi o primeiro haikai japonês escrito em terras brasileiras. Em 1927, chegou ao Brasil Nemputu Sato, “um mestre de haikai discípulo do famoso Kyoshi Takahama, com a missão de divulgar o *haikai* no Brasil” (IURA, 2000, p.5). Segundo Edson Kenji Iuri (2000), Nemputu foi o primeiro que pesquisou os *kigos* (palavras de

estação) sobre a natureza brasileira, sendo o *kigo* “a alma” do tradicional haikai, ele acabou criando um novo haikai, bem brasileiro e incorporando a diversidade biológica da nossa natureza. Um de seus haikais mais conhecidos:

O haikai começa a difundir-se entre os poetas da colônia japonesa após a segunda guerra.

Cai, riscando um leve
Traço dourado no azul
Uma flor de ipê!

Hidekazu Masuda

(MARSICANO, 1997, p.79)

Ei-l’ aí a fogueira
fica deixada p’ra o cão
que guarde esta noite

Keiseki Kimura

(MARSICANO, 1997, p.79)

O movimento modernista de 1922 também teve seus adeptos do haikai inspirado na vanguarda européia. E o haikai também se encontrou com a poesia de vanguarda no concretismo, dando ênfase na brevidade e a síntese da linguagem.

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
como um meridiano

(Osvaldo de Andrade)

(MARSICANO, 1997, p. 77)

Noite. Um silvo no ar
Ninguém na estação. E o trem
passa sem ninguém

(Guilherme de Almeida)

(MARSICANO, 1997, p. 77)

Stop
A vida parou
Ou foi o automóvel?

(Carlos Drummond de Andrade)

(MARSICANO, 1997, p. 80)

Com o movimento concreto brasileiro, inaugurado em 1956 por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, influenciado pelas idéias de Pound, os concretistas brasileiros chegaram ao haikai. E passaram a pesquisar o papel dos ideogramas na poesia japonesa com o objetivo de divulgar, e a fazer uma reflexão sobre o “princípio ideogramático de composição”, utilizando o termo ideograma para inovar o processo de composição da nova poesia. Os poemas seriam compostos numa organização espacial de palavras e letras, a influência de Pound foi de grande valia. A partir do movimento da Poesia Concreta, os poetas passaram a discutir e divulgar as idéias de Pound e Fenollosa:

A fonte direta é um ensaio de Ernest Fenollosa (1853-1908), um americano que vivera muitos anos no Japão e se tornara grande conhecedor da arte nipônica. Foi esse trabalho de Fenollosa que forneceu a Pound uma idéia de grande importância para o desenvolvimento de sua poética: a de que existiria na poesia chinesa e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental. Segundo Fenollosa, ‘nesse processo de composição, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação entre elas’. É o princípio da montagem, que, para Fenollosa/Pound, presidiria tanto à criação dos próprios ideogramas, quanto à das obras de arte geradas numa civilização ideogramática. Pound vai valorizar no haikai a forma de organização do discurso por justaposição, em que a relação entre as partes justaposta é de natureza metafórica (FRANCHETTI, 1994, p. 204).

Para exemplificar: o famoso haikai da rã de Bashô:

Velho lago
mergulha a rã
fragor d' água

(MARSICANO, 1997, p. 91)

Tradução de Haroldo de Campos, em 1958.

O velho tanque

rã salt'

tomba

rumor de água

(FRANCHETTI, 1994, p. 205)

Érico Veríssimo também demonstra domínio e técnica ao compor haikai:

Gota de orvalho
na coroa dum lírio
Jóia do tempo.

(MARSICANO, 1997, p. 82)

Dalton Trevisan, além da prosa, dá destaque especial ao haikai:

A cigarra anuncia
o incêndio de uma rosa
vermelhíííssima

(MARSICANO, 1997, p. 84)

Na lírica paranaense há um número significativo de poetas que utilizaram uma forma especial de expressar seus sentimento e emoções, que foi através do haikai: um poema breve.

Helena Kolody foi a primeira poeta a escrever haikais no Paraná. Filha de imigrantes ucranianos, nasceu em 12 de outubro de 1912, no município de Cruz Machado. Formou-se no Magistério em 1931, e exerceu a profissão de educadora até em 1962, lecionando em escola

pública de Curitiba, Ponta Grossa e Jacarezinho, foi no magistério que se dedicou os melhores anos de sua vida. A poesia de Helena Kolody busca o essencial, uma lírica universal e com uma linguagem condensada, a sua prática poética visa à síntese de seus poemas, expressando o cotidiano e estabelecendo uma relação entre poesia e vida. Desde a infância aprendeu a gostar de poemas, decorando-os. Suas primeiras produções foram sonetos metrificados. Assim, declara Helena Kolody:

Venho de um tempo em que a poesia era rigorosamente metrificada, do tempo do soneto, embora sempre procurando caminhos novos. Hoje, meus versos são polimétricos e, ainda têm ritmo. Embora não pareça, o verso moderno é muito mais sutil do que o tradicional. Na poesia moderna, os ritmos são livres, nascidos da ideia a expressar-se; o poema tem um ritmo interno, ajustado ao corpo da ideia. Esse modo de versejar não é tão novo como aparece. Até os versos da Bíblia são de ritmo leve (KOLODY, 1986, p. 15).

Percebe-se que a poeta vai deixando a rigidez da métrica para um trabalho poético de versos livres, aderindo ao movimento modernista, a “liberdade de linguagem” sem estar presa às regras de gramática. Ao se referir à arte do haikai e primeiros contatos com a poesia de origem japonesa, Helena Kolody – em entrevista realizada na Biblioteca Pública do Paraná, no dia 11 de agosto de 1986, e publicada em *Um escritor na Biblioteca: Helena Kolody* (1986) – assim expressa:

Os literatos e os críticos simplesmente ignoraram essa poesia que ninguém, ainda, estava fazendo no Paraná. No entanto, meus alunos, alunas principalmente, decerto porque eram muito jovens, e os jovens adoram novidades, gostaram muito. Tanto que a turma de 1943, se não me engano, ofereceu-me, como presente de aniversário, seis quadros, em pergaminho, com ilustrações dos três ‘hai-kais’ de *Paisagem interior*: três quadros de Guido Viaro e três iluminuras de Garbácio. Meus alunos sempre amaram minha poesia; divulgaram-na pelo Paraná afora (KOLODY, 1986, p. 27).

Nesta época já demonstrava uma tendência para a “poesia-síntese”. Os haikais de Helena Kolody registram momentos privilegiados na percepção da paisagem do mundo e/ou da realidade comum. Os poemas são marcados pela brevidade e pela concentração intensa de uma linguagem esteticamente organizada. Neles, a poeta instaura um jogo de cumplicidades com o leitor. No olhar do poeta e do leitor, a linguagem ganha contornos e se torna “poesia-revelação”. Nesse sentido, a poesia kolodyana “opera como caminho-síntese” de uma tensa jornada em busca do eu-outrocosmo. Daí a relação e valorização da natureza circundante e a serenidade a sublinhar” (CRUZ, 2012b, p. 224).

A temática de *Reika* trata também, de maneira reiterada, da questão do tempo e suas relações subentendidas, da observação do elemento sazonal, da solidão e da metapoesia. Em 13 de junho de 1993, a comunidade nipo-brasileira de Curitiba, em comemoração aos 300 anos de Curitiba e aos 85 anos de imigração japonesa, homenageou a poeta com a outorga do nome haicaísta REIKA, em reconhecimento à divulgação do haikai.

Desde *Paisagem interior* (1941) à *Reika* (1993), Kolody concretiza uma trajetória que (re)apresenta uma poesia participativa e altamente elaborada. A opção pela composição das formas breves para expressar um estado de lirismo, como se pode ver em *Paisagem interior* (1941), até alcançar uma aguda consciência sintética, como ocorre na obra *Reika* (1993), efetiva uma construção poética que se concretiza de maneira concisa, com alto grau de lirismo espontâneo, contido numa linguagem lúdica e de encantamento perante a vida e o fazer poético.

Na literatura do Paraná, Helena Kolody e Alice Ruiz S, herdeiras de uma tradição modernista e da tradição de escritores da modernidade que buscam constantemente no cotidiano a matéria de seus textos (prosa e verso), a realidade entrelaçada à maneira de compor as relações entre poesia e vida. Em relação ao cotidiano e ao olhar fotográfico captado pelo poeta na composição da matéria do haikai tudo uma forma de observação da natureza, da vida, da sociedade, quer nos registros citadinos que

na observação atenta à natureza circundante. Constatase na obra de Helena Kolody e Alice Ruiz S um olhar projetado no cotidiano e nas suas reinvenções, em suas transmutações da realidade convertidas em matéria verbal capaz de refletir e de dar novos direcionamentos à vida e à arte, como bem lembra Paulo Leminski, ao comparar a obra de Kolody e a de Quintana.

Cumprido destacar que Kolody, já em sua primeira obra, *Paisagem interior*, demonstra uma tendência para a poesia sintética, pois nesta aparecem três haikais publicados que remetem à “poesia-síntese” de origem japonesa. Os haikais de Kolody registram momentos privilegiados na percepção da paisagem do mundo e/ou da realidade comum. Os poemas são marcados pela brevidade e pela concentração intensa de uma linguagem esteticamente organizada. Neles, a poeta instaura um jogo de cumplicidades com o leitor. No olhar do poeta e do leitor, a linguagem ganha contornos e se torna “poesia-revelação”. Nesse sentido, a poesia kolodyana opera como “caminho-síntese” de uma tensa jornada em busca do eu-outro-cosmo. Daí a relação e valorização da natureza circundante e a serenidade a sublimar. Para a poeta Alice Ruiz, “Helena nos mostra, como um mestre zen, que a poesia está nas coisas, é só acertar o olhar”, pois “poesia não é perfumar a flor. Poesia é o perfume da flor. Tal como a poesia de Helena Kolody” (RUIZ, In: *HELENA Kolody*. 1995, p. 50-51).

Já a obra *Desorientais* (1998), de Alice Ruiz S, chama atenção pelo nome, além é claro do fato de ser um livro inteiramente composto por poemas de modelos japoneses como o caso dos haikai, rengas e tanka (poemas de origem japonesa). Alice Ruiz S tece o seguinte comentário sobre o título do livro:

[...] desorientais porque: não existiriam sem as pessoas e toda sua complexidade, ao contrário dos orientais feitos apenas com a simplicidade das coisas. São versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é (RUIZ, 1998, p. 19).

Desorientais apresenta-se tripartida em: “Eus”, “Eles Elas Elos”, “Eros”. A parte “Eus” configura-se na tessitura de poemas que estão direcionados aos desdobramentos do “eu”; “Eles Elas Elos” mostram poemas dedicados e direcionados aos amigos e membros da família de Alice Ruiz S, e em “Eros” exalta-se o discurso relacionado ao tema do amor.

No texto intitulado “tanka” (o único que aparece na obra *Desorientais*), com sua imagem do peixe que vai para o mar após pular na mão e ser devolvido ao mar. Aqui sujeito da enunciação e natureza estão imbricados pois um depende do movimento do outro quer para a vida quer para as agitações do mar:

tanka

peixe pulsando
na mão
que o mar te devolve

ainda que você me deixe
viver nos move

(RUIZ S, 1998, p. 123)

Nota-se o fluxo da vida expresso no seguinte enunciado: “ainda que você me deixe/viver nos move”, com sua força vital, mesmo apresentando a perda há que se continuar o viver.

No haikai “primeiro vagalume”, apresenta-se a observação do sujeito da enunciação em relação à natureza circundante:

primeiro vagalume
assim começa
o fim do ano

(RUIZ S, 1998, p. 23)

O ciclo vital está relacionado à forma como o sujeito da enunciação perceber o vagalume que sinaliza o fim do ano e aponta

para o *kigo* (haikais que apresentam imagens interligadas às quatro estações e à natureza).

No haikai “manhã de sol”, o sujeito poético traz à tona as lembranças ao ouvir o som da chuva. Vida e natureza se complementam:

manhã de sol
na lembrança
o som da chuva

(RUIZ S, 1998, p. 56)

O texto mostra o contraste sol/chuva e as lembranças que marcam os momentos vivenciados mediante o som da chuva. O haikai traz o registro do dinamismo e dos contrastes. Como tudo que é marcado pela dinamicidade, as imagens movimentam-se em um jogo de contrários para encontrarem-se na sensibilidade do sujeito poético. Chuva e sol alternam luz, claridade versus sombra, escuridão.

O haikai é uma das formas literárias que mais requer introspecção por parte dos operadores da linguagem e também dos leitores. A singularidade da poesia não surge somente das ideias ou atitudes do poeta, mas acima de tudo de sua voz, ou seja, ele faz do poema um ato, uma construção de sentidos e uma forma de ver e relacionar-se com a natureza.

Na obra de Kolody e Ruiz S, verifica-se que a atividade poética e a atividade reflexiva são inseparáveis, pois são “poetas artesãos”, no sentido a que se refere Dufrenne, no qual o poeta “encarna a linguagem” em seu trabalho laborioso realizando um fazer poético centrado no “destino da linguagem”. Ao mesmo tempo, ele tem consciência de que “através da linguagem, pelas relações entre o homem e o mundo: sua operação o transcende e o associa ao sagrado” (DUFRENNE, 1969, p. 123).

A orientalização na lírica de Helena Kolody, Alice Ruiz S, Leminski, Paulo Leminski, Rogério Viana entre outros já mencionados, apresenta um diálogo intenso da tradição ocidental com a oriental, tendo em vista a acentuação de uma forma de

otredad em relação à valorização da poesia brasileira/oriental, pelo fato de as obras trazerem marcas de uma construção poética em que o tradicional e a inovação se mesclam, mantendo as correspondências Oriente/Ocidente, com as reflexões sobre a natureza e a arte do haikai. Assim, do Oriente, os *Haijins* no Brasil assimilaram a síntese poética e a essência de uma observação/contemplação da natureza centrados nos registros de um fazer poético embasado na força da linguagem sintética e na sintonia de eu/natureza/mundo e de um olhar de contemplação.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. *Haicais completos*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.

BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BORDINI, Maria da Glória. A orientalização da poesia brasileira. In: *VI Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo: UPF, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Dezessete haiku*. Tradução de Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1990.

CRUZ, Aparecida Fátima da. *Tradição e Inovação do Haikai no Paraná: uma abordagem teórico-prática*. In: *O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense, 2009* / Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Curitiba: SEED – Pr., 2012a (Cadernos PDE). Disponível em: <<http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>>. Acesso em 01/03/21. ISBN 978-85-8015-054-4.

CRUZ, Antonio Donizeti da. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel, Edunioeste, 2012b.

DANIEL, Cláudio. Haikai: som e imagem. *Dimensão: revista internacional de poesia*, Uberaba/Brasil, ano XVIII, n. 27, 1998, p. 51-53.

- FRANCHETTI, Paulo. *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista. São Paulo: v. 34, 1994.
- KINKOKU, Yokoi. Matsuo Bashō. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yokoi_Kinkoku#/media/Ficheiro:Bascho_by_Kinkoku_c1820.jpg>. Acesso em: 01 março 2021.
- KOLODY, Helena. A poesia de Alice Ruiz. In: *ALICE RUIZ*. Curitiba: Editora da UFPR, 1997 (Série paranaense).
- KOLODY, Helena. *Reika*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Ócios do ofício, 1993 (Série Buquinista).
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARSICANO, Alberto. A trilha errante do haicai. In: Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo; Iluminuras, 1997.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PELLEGRINI, Domingos. *Haicaipiras e Quadrais*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- PIRES, Delores. *Anais – XXIII Colóquio de Estudos luso-brasileiros*. Tóquio, 1989.
- RUIZ, Alice. A orientalização da poesia brasileira. In: *VI Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo: UPF, 1993.
- RUIZ, Alice. In: *HELENA Kolody*. (Org. por Paulo Venturelli). Curitiba: Ed. da UFPR, 1995.
- RUIZ S, Alice. *Desorientais (hai-kais)*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- RUIZ S, Alice. *Jardim de Haijin*. Ilustrações Fê. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SVANASCINI, Osvaldo. *Três Mestres do Haikai*. Trad. Maria Ramos. Livraria Editora Cátedra. Rio de Janeiro, 1974.

VIANA, Rogério. *Haijin digital* – Os novos caminhos do Haiga. Curitiba, 2006.

_____. Pássaro de Bashô. Disponível em:

<Haigas | artesderogerviana (wixsite.com)>. Acesso em: 01 março 2021.

_____. Japan Letters. Disponível em:

<http://m27.photobucket.com/albumview/albums/Rogerviana/P_hotohaiku/letrasdoJapo02-100.jpg.html?>. Acesso em: 14 jul. 2011.

ZOLBROD, Leon M. *Haiku Painting*. Tokyo: Kodansha International, 1982 (Great Japanese Art series).

**ÓPERA DOS MORTOS E A PRESENÇA-AUSÊNCIA DO
INFANTICÍDIO: AS FRONTEIRAS DO HUMANO EM
UMA LEITURA COMPARATIVA COM MEDEIA,
GOTA D'ÁGUA E DES-MEDEIA**

Pedro Leites Junior

ΧΟΡΟΣ

*τάλαιν' , ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἠσίδα-
ρος, ἄτις τέκνων
ὄν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχειρι μοίρα κτενεῖς.*

CORO [Dirigindo-se a Medeia]

Mulher aziaga! Tinhas então um coração de pedra ou de ferro, para matar com tua mão fatal os próprio filhos, fruto das tuas entranhas (EURÍPIDES, s/d, p. 67).

O tema do infanticídio, em que pese sua variedade de tratamento nas mais distintas representações artísticas da tradição ocidental, é daqueles que encontra na cultura grega antiga seu ponto de referência canônico. Assim como a narração de uma travessia pelo mar parece remeter-nos sempre a Odisseu, a morte de uma morte dos pais pelo filho a Édipo, a morte do infante pela mãe nos leva via de regra a alguma reconstrução imagética de Medeia e/ou de suas releituras. Essa reverberação, entendemos, segue na linha daquilo que Ítalo Calvino (2002) definiu como uma influência particular das obras clássicas quando se escondem nas dobras da memória mimetizando-se em inconsciente coletivo – inscrevem, assim, contornos a objetos, ações, personagens, sensações, conjecturas que, se bem de um modo ou de outro já

compusessem nosso horizonte de expectativas¹, por força de sua influência são esmiuçados e potencializados. Muitas vezes, é certo, a recorrência ao referente, somada à distância (temporal, de linguagem, de contato de leitura direta e fundamentada) entre leitor e obra(s), leva também a algum grau de sumarização e/ou cristalização².

Seguindo essa linha de reflexão, neste capítulo propomos ao leitor um estudo interpretativo e comparativo que parte do mito grego que envolve a figura de Medeia, bem como a tragédia grega eurípidiana *Medeia* (431 a.C.), para tratar de obras de considerável repercussão na Literatura e Dramaturgia brasileiras dos últimos cinquenta anos, a citar, em ordem cronológica, *Ópera dos mortos* (1967), romance do autor mineiro Autran Dourado; *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Des-Medeia* (1993), da dramaturga paranaense Denise Stoklos.

Se fizermos um salto de 1993 à atualidade poderemos considerar que estamos diante de um cenário político-social global e brasileiro de extremas mudanças que apresenta desafios ao pensamento sobre os limites do humano a partir de tensões como as que se dão entre as ideias de afetividade e violência, aceitação e repúdio, opressão e resistência. Em tal ambiente, parecem perturbarem-se e deslocarem-se noções de humanidade que, para o senso comum, pareciam, em certa medida, estáveis. O cruel e o justificável, o aceitável e o inaceitável, o razoável e o desajustado, enfim, o humano e o inumano moldam-se segundo “novos” parâmetros; atualizam-se paradigmas segundo tensões e transformações nos modos de ver e reagir. A reflexão proposta, nesse sentido, busca traçar uma dialética entre este cenário e as representações artísticas, tomando como eixo de aproximação entre

¹ Tomamos o termo conforme a proposição metodológica da Estética da Recepção, expressa em autores como Jauss (1994) e Aguiar e Bordin (1993).

² Não que haja um sentido original e legítimo em algum *mímema* (pelo contrário), mas há que destacar as camadas de leitura possíveis e a capacidade de penetração do referente em ambientes enunciativos e campos do conhecimento muito diferenciados.

as obras o tema do infanticídio, visto como fulcral nas estruturas dos supracitados *mímemas*.

Em um primeiro olhar para as obras literárias elencadas pelo viés comparativo, o leitor observará, desde logo, que o romance de Autran Dourado destoa das demais tanto no aspecto formal, haja vista a narrativa romanesca, quanto no enfoque temático, dado que não se trata de releitura direta do mito de Medeia. Efetivamente, dessa premissa partimos para nossas considerações iniciais. Como primeira constatação parece-nos premente apontar o caráter narrativo do mito no contexto grego antigo anterior ao desenvolvimento dos teatros trágico e cômico, seja mirando às epopeias homéricas, seja, mesmo antes, ao próprio conjunto difuso de narrativas orais que compõem aquilo que a tradição convencionou chamar de mitologia grega. Como segundo ponto, também flagrante, salientamos a aproximação temática e, em vários aspectos, estrutural, entre *Ópera dos mortos* e a tragédia grega antiga, vista aqui como gênero literário/teatral de forma relativamente fixa e composto por certo número de obras do século V a.C. e que, na íntegra ou parte, chegaram até nossos dias.

Um dos aspectos que mais chama a atenção na *Medeia* eurupidiana, responsável por muito daquilo que se releu e repercutiu da personagem na tradição literária e artística ocidental, diz respeito à resolução e ação, por parte da protagonista, de tirar a vida de seus dois filhos. No entanto, um primeiro contraponto à magnitude que a leitura promovida pela série literária dá a tal elemento da tragédia poderia ser apontado com um olhar atento à composição do infanticídio no *mímema* grego antigo. Buscamos demonstrar em estudo anterior (LEITES JUNIOR, 2012) como, ao longo dos séculos, sobretudo na pintura, no cinema, e na literatura, a figura de Medeia vem sendo atrelada, amiúde, à imagem do assassinato, evidenciando, via de regra, os aspectos sanguinário e supostamente inumano de suas ações.

Como se sabe, todavia, a execução do infanticídio na obra de Eurípides não se dá em cena, chega ao público/leitor pela voz, sobretudo, de um dos infantes, de dentro do palácio, o que se

justifica, inclusive, pela própria estrutura da tragédia como gênero. Seguindo nessa direção, devemos considerar como o infanticídio se articula à estrutura mimética e como sua ação, efetivamente, funciona como o desdobramento das dimensões psicológica, social, espiritual, enfim, humana de Medeia. O grande fio condutor da tragédia de Eurípidés, efetivamente, é o debater-se da protagonista frente uma problemática irresolúvel: o desejo de vingança e a impossibilidade de fazê-lo sem que com isso se crie uma condição de impedimento de um porvir venturoso ou de um regresso ao estado de coisas anterior. Os extremos a que chega a protagonista levou a tradição a ver nela justamente aquilo que o ato parece representar, deixando em segundo plano as razões mais profundas que poderiam levar alguém àquilo que, já no cenário grego e também no modo mimético judaico-cristão pode ser tomado como o ato mais atroz a ser praticado por uma pessoa e, em particular, por uma mãe. Tal interpretação subsidiária, logo, a impressão de que há um movimento em direção à perda de humanidade da personagem Medeia.

A interpretação complementar que queremos sugerir, e que em parte se distancia da anterior, é a de que a obra não revela uma personagem que caminha para a desumanidade, mas que a personagem age, humanamente, como pode, em resposta a um mundo que só com tal processo se revela, para ela e para o público/leitor, em si, desumano.

Queremos ter o cuidado, aqui, de evidenciar que as atribuições de humano/desumano não se resumem ao sentido comum. Estamos aludindo às modulações que ocorrem no entendimento de o que seja o humano. É sobre esse aspecto, mimético antes de tudo, que a feiticeira da tragédia de Eurípidés e o discurso latente da obra agem com maior poder de transformação e produção.

Enveredamos, com isso, para a seara das discussões sobre mímeses e representação segundo as proposições de Luiz Costa Lima (1981, 2000, 2003). Para ele, as classificações, de ordem hierárquica, responsáveis pela construção humana do “real”, seriam determinadas pelos processos de nomeação e formulação de

molduras. Tais molduras, pois, constituídas – instituídas – como verdades, têm por característica, todavia, “uma constante flexibilidade”. Conforme o autor, é necessário distinguir então as obras quanto ao fundo de semelhanças – *homiosis* (2000, p. 57) – sobre o qual opera a *mímesis*. Por conseguinte, teríamos uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção* (LIMA, 2000, p. 286; 2003, p. 179). No primeiro caso, os horizontes de expectativas do leitor se mantêm em maior grau, uma vez que as molduras são mimetizadas em consonância com as concepções de mundo do sujeito, ou, dizendo de outro, promovem menor deslocamento. No segundo caso, as obras, ainda que inscritas dentro de um padrão mimético reconhecível pelo leitor, o subverteriam e renovariam em maior grau, rompendo com paradigmas da forma e do conteúdo, alargando ou redimensionando o sentido do real. Arrolam, pois, “novas” concepções de mundo, “novas” molduras da realidade (ou de partes da realidade).

Portanto, se deslocando da série de representações, a *mímesis da produção* tem o poder de romper com os horizontes de expectativas de leitores/produtores/plateias/observadores. É nesse sentido, defendemos, que a *Medeia* euripídiana promove o desajuste da percepção do humano. A ruptura, *a priori*, leva à necessidade de redimensionamentos, que serão tão mais traumáticos quanto forem seguras as certezas e basilares para o entendimento geral de mundo as molduras que sofrem alterações. O infanticídio é uma forma de anulação do existir anterior; diferente, no que se refere ao princípio da semelhança, de morte no(s) seu(s) sentido(s) geral(is).

O poder de ressignificação de molduras promovido pela estrangeira *Medeia* passa pela compreensão e aceitação do deslocamento para a posição do outro, donde somente pode-se permitir anular a si e fazer reformular-se o princípio hierárquico da classificação. Na posição de leitor da obra artística, mais do que isso, é possível inquirir mesmo lá onde a própria personagem não vê. *Medeia* não mata os filhos para atingir Jasão, nem mesmo a si; ela promove a negação do *gênos*, do princípio da perpetuação da

humanidade. É um ato de descrença no humano; é já morte da geração; do valor de *ser humano*.

Nesse pormenor, o infanticídio pela generatrix pode ser visto como ato simbólico de uma *mimesis da negação da produção*. É nascimento e prole deixando de ser tomados como signos da vida e do humano para serem concebidos como signos da putrefação do humano. Logo, a todo custo, devem ser anulados, interrompidos, abdicados, o que não deixa de ser, claro, um ato de autonegação e autoanulação. Uma tentativa desesperada de retorno ao caos primordial e, o que é mais avassalador, sem o desejo de um recomeço. É o fim que tem como único sentido transcendente ser o próprio fim.

Não é sem razão que a destruição operada por Medeia tem como efeito performático e simbólico maior o infanticídio mas não deixa de vista seu alargamento: para atingir Jasão, o homem, o ser (humano) por excelência, destrói todo seu mundo, o reino se esvai (representado no rei e na cidade), a sua companheira se esvai (a princesa morre e mesmo Medeia o abandona), seu sangue se perde (os filhos morrem e ele mesmo estará, como homem e herói, aniquilado).

Note-se como, nesse processo, o movimento de produção de uma nova consciência sobre o humano parte fundamentalmente da destruição do humano. Contudo, ainda aí, parece resistir um movimento de desejo de algo, um sentir da necessidade de renascimento, mesmo que não por parte de Medeia, que já perdeu (e devastou) dois mundos, o da Cólquida e o grego, mas talvez para o homem grego euripidiano. O exílio de Medeia ao fim da peça aponta para isso. A retirada do Anjo do apocalipse, ou de Tiamat, se quisermos seguir Mircea Eliade (1972, 2000, 2008), deixa atrás de si o rastro de escombros.

Esse rastro de escombros pode ser visto como a base da construção de uma *Ópera dos mortos*. Trata-se de um mundo novo, mas que carrega consigo as vozes do passado. Se o sistema mítico apontado por Eliade (1972, 2000, 2008) segue a lógica de um movimento circular contínuo baseado em recomeços de coparticipação temporal, a apreensão linear do tempo judaico-cristã que a ele se sobrepõe nos levará ao sistema espiral: o passado

está sempre presente e nunca está, o mundo não pode ser mais tão bom (ou ruim) como já foi, mas nada de novo será efetivamente diferente se feito dos restos.

Chama atenção como o romance de Dourado parece se edificar efetivamente como uma paradoxal tentativa de não realização. Tudo o que se faz é uma refeitura do passado, e tudo o que se percebe é que toda refeitura é malograda. Rosalina é a mulher que não se realiza como mulher (conforme os padrões da sociedade patriarcal em que se insere), é o descendente que vive da origem aristocrática justamente quando essa está decaída; o sobrado é uma sobreposição de tempos e seres que já não estão e que lutam para persistirem como rastros de existência; Juca Passarinho – espécie de Tirésias caolho e Jasão vagabundo – simboliza o sentimento de homem errante em um mundo à toa, o faz-tudo que não faz nada. As voçorocas, ao fim e ao cabo, são o símbolo máximo da ausência de sentido: a terra que se esvai, o mundo deixando de existir por falta de razão, perdendo sua materialidade.

Nesse conjunto de símbolos, o infanticídio, que na *Medeia* grega vem fulminante e a todos ecoa, aqui se esconde na não ação. Pela voz narrativa da muda e ignóbil Quiquina, a serva que se faz também de parideira, todo o enlace amoroso entre Rosalina e Juca, a gestação escondida e o parto enclausurado e disfarçado, chegam ao leitor em entrelinhas de seu fluxo de consciência. Matéria que não se materializa, a ação acaba antes de ocorrer. Ao leitor, resta a sensação de um aborto. Esse, contudo, é permeado pela vontade tanto de Rosalina quanto de Quiquina de que o bebê não nasça ou nasça morto, ao mesmo tempo em que nenhuma assume, de fato, em nenhum momento da gestação, a resolução de interrompê-la. É obscurecido, ainda, pela não sapiência ou insegurança (da parte do leitor) sobre o momento e motivo da morte. Teria nascido morto? Teria sido morto? Por Quiquina, percebendo a vontade de Rosalina? Por Rosalina, por deliberadamente ter sido negligente durante a gestação com os cuidados tomados como coerentes e necessários para a saúde do infante?

Se na *Medeia* euripídiana o ato é o ponto culminante de um debater reflexivo, aqui a irresolução culmina no não acontecimento, isto é, na não efetivação do nascimento que carrega consigo o peso de um infanticídio. Distorce-se, assim, o signo da destruição. Anula-se, com isso, o poder regenerativo da produção ao mesmo tempo que esconde-se da dor e do sofrimento. Se há algum sentido de ser no mundo para os personagens, é o de fuga da dor, mesmo que isso signifique o pior dos atos, o que é justamente o inverso do que ocorre com Medeia. Medeia age justamente em momento que, para ela, é de iluminação, Rosalina não age (ou age na não ação) porque está mergulhada na incompreensão do mundo.

Quiquina parece assumir papel de agente/desdobramento de Rosalina (como parte do caráter de feminino?). Quiquina parece resistir como força/parte vital (talvez instintiva, ou proveniente de uma consciência das coisas que aflora pelo instinto mais que pela razão) de Rosalina. A Medeia (ou essa parte de Medeia) aqui se projeta fora da mulher (sujeito/indivíduo) que não pode (não tem forças para) enfrentar, ao menos conscientemente aquilo que “tem que ser feito”, aquilo que autoinflige como necessário/necessidade atroz, que escapa e/ou se contradiz à vontade/desejo, ou, no caso de Rosalina, que a protege do sofrimento, da vergonha, pra ela, muito ligados à moral, ao nome da família, à tradição, à memória.

Há, claro, para o leitor, a impressão de um contraste entre tal preocupação com o nome e a manifesta depreciação do mesmo junto com a decadência aristocrática; para o leitor, para os demais, para o mundo. O sujeito que tem como maior e talvez único valor algo que já está, de fato, decaído, se agarra até às últimas consequências ao navio que afunda, pois não sabe viver fora dele e tampouco está disposto/tem coragem de tentar fazê-lo. Outra implicação é que ter e parecer com filho significaria também para Rosalina abdicar da posição que assume (ou acha que assume) no mundo “dado” pra lutar por outros espaços num mundo “novo”. A decaída, a falência, pois, é inevitável; é também irrefutável, mas refutá-la (inutilmente) parece ser a única razão de ser do sujeito.

A única forma de encontrar razão no mundo é olhando para um mundo que já não existe:

o conceito de rastro no conduz à problemática [...] da memória. Notemos primeiro que o rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas [...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma “lousa mágica” [...], o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade [...] Por que a reflexão sobre memória utiliza tão freqüentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida. Se as “Palavras” só remetem às “coisas” na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa (GAGNEBIN, 2006, p. 44, grifos da autora).

Na *República* lemos, a partir do clássico exemplo da cadeira, que o poeta imita o objeto que é imitado pelo artesão/marceneiro a partir da Ideia de cadeira, que seria *a coisa em si* e que transcende a esfera terrena, mundana. Ora, se nos afastarmos da noção de que realmente exista tal cadeira antes do ato da “cópia”, isto é, da representação, damos um passo em direção à concepção de que a cadeira passou a existir dentro do entendimento humano e tal qual é, segundo tudo o que significa e como parte do “real”, a partir do momento em que foi construída pelo/enquanto signo, pela linguagem.

Pensando em uma *mimesis da produção*, vemos em contraste um movimento do sujeito de tentativa de retorno ao antes do produzido. Isso poderia se dar para um sujeito grego que não aceitasse o que Medeia quer lhe mostrar, ou para boa parcela da população braliseira atual que não aceite aquilo que outra parcela assume como conquistas sociais – na tentativa de reconstrução de uma Ideal sociedade anterior, mesmo que ela nunca tenha existido, ou já tenha perdido suas bases e sua reedificação tenda a evidenciar com ainda maior visibilidade as fissuras, rachaduras, pontos de desequilíbrio.

Rosalina, contudo, nem disso é capaz. Nesse mundo ainda em desconstrução ao qual quer se apegar, mas que tão pouco está disposta a rescontruir como cópia, as voçorocas despontam como um elemento assustador e sedutor ao mesmo tempo. Medo da e paixão pela perda, ou assimilação da necessidade da autoanulação, do desfazimento de si, do mundo das coisas e dos seres, do cosmos; retorno ao caos, sem esperança, como dizíamos de Medeia agindo como generatrix sanguinária, de reinício.

Em *Ópera dos mortos*, o tempo aparece como principal agente do destino inevitavelmente trágico do homem, limitado à sua condição humana. Para Ávila (1997), mais do que o tempo próprio de cada ação, no interior da diegese do romance, importa a consciência que personagens e narratários tenham dele, “abrindo-se assim em perspectiva para o antes e para o depois da totalidade estética que cada romance realiza” (ÁVILA, 1997, p. 37). É ancorada nessa lógica que parece dar-se, pois, a configuração de um *mundo cerradamente trágico* (LESKY, 2006) no romance de Autran Dourado.

Podemos tomar tal resolução como premissa, que se evidencia, por exemplo, na perspectiva de Quiquina, que expressa uma visão de mundo cristã entremeada por crenças populares e que incorpora princípios da tragicidade grega no que se refere ao destino. Sua apreciação de Juca Passarinho nos leva a uma espécie de Tirésias às avessas, por que incorporado somente como “o anúncio da desgraça” que se converte em “figura do mal”, para ela e Rosalina: “Aquele olho, ela sempre desconfiou daquele olho [...]. Desde o primeiro dia quando ele chegou. Bem que ela estava vendo o que

podia acontecer de ruim pra elas com ele no sobrado. Aquela cara não engana, aquele olho branco. Fuja dos meus assinalados, dizem que Jesus dizia” (DOURADO, 2000, p. 217). E logo mais adiante:

Aviso de Jesus, que é quem sabe o riscado das coisas, as sinas da vida. Ela [Quiquina, também assinalada] não fazia mal pra ninguém, só de bom [...]. Juca Passarinho era diferente, sabia. Coisa-ruim. Aquele olho branco de leite. Atrás dele, no fundo do olho, a ruindade escondida, Saci-pererê-duma-perna-só. Dois assim marcados numa casa era demais. E se Jesus tinha razão e Rosalina estava ali sofrendo por causa deles dois? (DOURADO, 2000, p. 218).

É premente como a modulação de Tirésias em Juca Passarinho é atravessa por ressignificações importantes; dentre elas, é especialmente relevante o alcance da percepção sobre a função que desempenha como agente do destino. Se, de um lado, na Tragédia, há o conhecimento e anúncio (ou não) da desdita pérfida – em parte (e somente em parte) atribuída ao porta-voz da *moira* –, de outro, segundo a visão de Quiquina, temos a incorporação no personagem da desdita em si. De mensageiro a agente, se considerarmos um olhar mais global sobre a obra, que transpasse a perspectiva subjetiva da personagem-narratária, entramos em um jogo de ambivalência e indissociabilidade entre as duas esferas: a do dizer e a do fazer/atuar. O que não existia passa para o universo do “ser”, da realidade, seja pela “ação criativa do dizer” seja pela “ação criativa do fazer”.

A imagem produzida por Autran Dourado inauguraria, então, outra cena para a “realidade” contida no modelo do trágico canonizado na tragédia grega, que incita o público/leitor a sentir as – e pensar sobre as – questões concernentes ao seu conteúdo e à realidade presente, conforme determinantes sociais de sua temporalidade.

Se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mímesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um

análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] Quando [...] a *mimesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade [...]. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (LIMA, 2003, p. 180-181).

Por conseguinte,

[...] rua de mão dupla, a *mimesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que ela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível de se obter (LIMA, 2000, p. 328).

Nesse sentido, a *mimesis da produção* apresentam uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um “sujeito fraturado” (fratura na história).

[O autor/sujeito fraturado] nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento entre a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação [...] que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. [...] Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia *uma* interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente (LIMA, 2000, p. 276-277, grifos do autor).

O sujeito fraturado é aquele capaz de se multifacetar, sendo em cada máscara não a reprodução de outro, mas o desvelar de uma parte de si, que ora assume formas perceptíveis, tal qual vimos em Rosalina, mas que pode ser igualmente observado em Juca, em Quiquina, e na própria relação de distanciamentos e aproximações que, na polifonia dos narradores, nos conduziriam a uma imagem (Ideal) de um autor/criador que fala por detrás do discurso tomado como ficcional. Trata-se de um jogo de alternância de papéis que, dialeticamente, se entrecruzam; contudo, em cada momento, cada instância social, cada *locus* de enunciação, cada máscara, assume o primeiro plano, uma vez que “a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um ‘pensamento de fora’, mas, como vimos no último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira” (LIMA, 2000, p. 284).

Há, pois, uma espécie de translucidez do papel que permite que se tenha em vista os papéis outros que estão “escondidos”, velados da superficialidade. Todavia, a cada alternância de papel, a cada emergir de outra máscara, o sujeito *reloca* os sentidos da máscara anterior, que agora é *remodelada* para reaparecer mais à frente com outros contornos, outras expressões, outras fraturas. Em constante processo de mutação, então, “o sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2000, p. 285).

É nesse sentido que a proposição de Dourado parece agenciar no público/leitor o despertar para a perspectiva trágica da existência que emerge de um conjunto de valores de base judaico-cristã revertendo-os e redimensionando-os sem, necessariamente, negá-los ou destituí-los de sua força de reverberação. Nas vozes (ditas, manifestas, pensadas, percebidas) da tríade Rosalina, Quiquina e Juca (nas quais tantas outras estão presentes, como palimpsesto) permeadas por concepções da realidade marcadamente judaico-cristãs, se inscreve, paradoxalmente, uma noção da realidade que as corrompe, corrói, destitui de seu apanágio, daquilo tudo que as sustenta. Restam, pois, como vozes

ressoantes de agonia que perderam o referente ao qual se apegavam e que desesperadamente rastejam a procura de “Algo”. Em aparente paradoxo, redimensionadas em distintas perspectivas, de distintos narradores e personagens que, em fraturas, se manifestam na obra, refacetam-se e se entrecruzam acepções múltiplas da realidade. Parecem caminhar, contudo, todas, tal qual o Sobrado e conforme simbolizam as Voçorocas, em direção à decomposição e à falta de sentido da existência. É nesse patamar do romance que se erige, efetivamente, o fundo trágico da natureza humana.

Nesse sentido, se consideramos *Ópera dos mortos* como *mimesis da produção*, qual seria o substrato de realidade construída pela obra nessa “produção”? Dito de outra maneira: Se a *mimesis da produção* abre uma nova perspectiva para a realidade, entre as matrizes grega e judaico-cristã, quais seriam as formas de entendimento do mundo agenciadas?

Tentando escapar ao simples exercício de enquadramento, o que nos coloca desafios à questão diz respeito justamente ao fundo de semelhança sobre o trágico. A falta de sentido da existência pode colocar em xeque a coerência da proposição de uma “nova” realidade – ou ao menos uma realidade tida como válida pelo próprio discurso que a propõe.

Em Leites Junior (2016), a respeito das ressignificações do mito de Electra em *Electra Enlutada* (1931), de Eugene O’Neill, expressamos a percepção de uma *mimesis da alusão da produção cosmogônica* ou então de uma *mimesis da falência da representação e da produção*. A primeira expressão faz menção ao resgate operado na obra de O’Neill de uma dinâmica cíclica própria da narrativa mítica, da qual fala Eliade (1972; 2000; 2008). A segunda a coloca em termos mais genéricos tendo em vista nossa hipótese de que tais princípios de criação poderiam nos remeter a uma tendência de parte da literatura moderna e/ou contemporânea ocidental.

Parece-nos ajustado afirmar que a *Medeia* de Eurípidés agencia uma *mimesis da produção* que abre margem para um questionamento sobre a impossibilidade de que se produza algo que não seja,

efetivamente, reprodução cíclica. *Ópera dos mortos* parece ser expressão justamente da negação da reprodução e da produção. O aborto do filho de Rosalina, operado meticolosamente por forças do inconsciente, pela inacessibilidade da certeza sobre o ocorrido, ou mesmo pela não ocorrência, é um dos símbolos maiores do fim; fim da geração, fim do géno, fim da humanidade, fim da capacidade de saber o que ocorreu (fim da linguagem) e, com ela, como simbolizam as voçorocas, fim da própria realidade.

A negação da produção ao absoluto, a apatia ou estagnação, como a própria obra alude, ou é impossível ou é talvez uma resposta mais, deplorável, sobre o passado; uma forma mais de reproduzi-lo, e uma forma abjeta do humano. Abre-se então, paralelamente à descreça, novamente, um fundo de semelhança que agencia a esperança para a re-existência. Um movimento de negação da negação. É o que desponta em obras como *Gota d'água* e, sobretudo, *Des-Medeia*. Distanciadas do sentimento de corrupção absoluta do mundo, reveladas por Medeias e Rosalinas, Em Joana e (des)Medeia surge a possibilidade e vontade, talvez mais do que a crença, em um novo patamar de existir do humano, patamar que deve ser erigido, logicamente, das ruínas, porém com espírito atinadamente crítico e autoreflexivo, muitas vezes fazendo das rachaduras, antes que algo a esconder, cicatrizes de aprendizagem.

Em *Gota d'água*, a tragédia de Joana se contrói como paralela brasileira carioca da Medeia grega euripidiana. Todavia, dentre os vários aspectos que as distinguem, salienta-se ao longo da peça a incapacidade de ação, ou reação, da personagem, no enfrentamento daqueles que a afligem: Jasão, Creonte, o contexto social como organismo vivo que a esmaga. Há, por certo, coragem e confrontação em seus atos e palavras. Não é Joana menos austera que Medeia. O que ocorre é que diante de inimigos maiores que o humano, seus poderes tendem à nulidade, ou pior, à autodestruição.

A Medeia grega, de alguma forma, entende sua desventurança e se lança, com todas as dores, ao sacrifício. Joana, por sua vez, assume a postura de enfrentamento direto dos inimigos buscando um caminho de salvação, mesmo que essa salvação se dê pela morte. É o

destino, pois, que cuida de mostrar-lhe sua pequenês humana: falha ao tentar matar os rivais, por conseguinte, come, juntamente com os filhos, o bolo envenenado que era a arma da vingança.

Ressalte-se que a atitude da personagem é coerente com uma aceção da realidade que não a vê como essencialmente trágica: resiste uma crença no humano e um tentar sobreviver, resgatar desse aspecto do humano que estaria perdido, confuso em meio a um cenário social que leva determinados indivíduos a agirem de maneira, aparentemente, desumana. A falência da vingança e o assassinato tríplice, que derruba a personagem, poderiam ser vistos como direcionamento para a descrença. Seria, logo, um ato de ingenuidade a esperança que tenta sustentar Joana.

No entanto, há que se notar o como toda a constituição do humano, na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, tem como lastro determinantes sociais, ou dinâmicas sociais, como diria Bornheim (1992). Logo, não se trata de uma questão de perda da humanidade, mas do debater-se do indivíduo que busca frente um universo de opressão reconstruir sua humanidade fragilizada, colocada em xeque por forças exteriores. Sua falência, junto ao sentido de fracasso, carrega o valor da busca. Não é sem razão que a Medeia grega, ainda hoje, soa aos ouvidos de muitos como personagem deplorável, capaz daquilo que é inaceitável ao humano, aproximando-se da figura de um monstro. Rosalina, ao seu modo, ocupa esse mesmo espaço, contudo, ao invés de revelá-lo aos quatro ventos, o esconde em quatro paredes. Joana, ao contrário, desponta ao fim da peça como ser falível e que tem sua queda baseada justamente em sua condição humana. Se a *Medeia* euripídiana é tomada no campo dos estudos sobre a tragédia grega como *mímema* destoante do que seria tal gênero literarário/teatral no contexto grego – entre outros aspectos, porque ao invés de propiciar um sentido de comiseração agencia o estranhamento – *Gota d'água* se estrutura de tal modo que o infanticídio pelas mãos da mãe faz com que o público/leitor – por mais insólito que possa parecer – se compadeça da assassina: matando aos filhos e a si,

escapam dessa realidade do cosmos/mundo e do humano que se revelam para si como desumanos.

Resta, nesse sentido, uma sensação de injustiça que precisa ser corrigida, uma perspectiva que se abre para a atuação do sujeito leitor como ser que atue no mundo para fazê-lo melhor. Busca-se a superação das condições que fazem do humano um ser potencialmente atroz, e não a superação do humano.

Tal processo mimético pode ser tomado mesmo como resposta a uma mímesis da negação da produção, como uma tentativa de levantar-se do túmulo para uma pós-vida. Porém, como nos mostra Joana, essa nova vida só pode ser concebida em um novo espaço, social ou transcendente, e a partir da reinvenção do humano.

Gota d'água se materializa, assim, como mímesis do fracasso na tentativa da produção porque operada em contexto opressor/impeditivo. Não é o humano que está perdido, é a humanidade, tal qual nós a construímos, que se perdeu. O movimento é de novo retorno cíclico, um novo ato da criação. Ao invés de assassinar os filhos para atingir Jasão, Joana intenta salvá-los pela morte. Tenta assassinar o homem, diretamente, que é existência de uma possibilidade do humano vista como nefasta. Ela e os filhos, assim, paradoxalmente, mortos, persistem como possibilidade de continuidade do humano.

Em *Des-Medeia*, já na década de 1990, Denise Stoklos arquiteta uma obra que tem por fio condutor o próprio olhar crítico e inquiridor para o passado com o propósito da busca. Busca de des-re-definições para o feminino, para a violência, para o infanticídio, para o humano. O princípio da construção baseada na desconstrução evidencia o caráter altamente reflexivo do processo criativo. Mais que se valer das ruínas e mesmo notabilizá-las, o que ocorre aqui é uma proposta de retorno ao antes da destruição para, com cortes cirúrgicos, promover do desfacelamento de tal modo que favoreça um remodelamento extremamente bem erigido, isto é, menos propenso à falência na tentativa de enfrentamento.

Assim, a atitude recriadora de Stoklos se volta não só ao referente grego, como à série de referentes em constante

remodelação ao longo do tempo. Trata-se, pois, de tentativa de escape a qualquer custo das armadilhas que levaram o humano a sua suposta perda de humanidade. É flagrante, claro, que isso supõe uma perspectiva de mundo mais épica que trágica.

O infanticídio, nesse esquema, não tem lugar. Ou melhor, tem um lugar oposto àquele tomado do referente. Aqui, aparecerá como ponto máximo da negação da negação. O tema é resgatado já imerso em todo o simbolismo que carrega ao longo das épocas e releituras e re-apresentado como discurso, não como ato. Como ação, é rechaçado, porque, como ação, é tomado, sob qualquer hipótese, como um procedimento nefasto para o humano. Contudo, o sentido simbólico e talvez inconsciente que apontamos na atitude de Medeia, de matar/acabar com a humanidade, aqui persiste. Adicionado, e essa é a questão fulcral, de ser feito justamente por razões e de modo que se baseiam na necessidade de resistência e reinvenção. Ao modo antropófago, a mimesis aqui deglute, filtra, e sabidamente usa do valoroso. Ao modo antropófago, há uma percepção de que o alimento não é só nutriente, que há algo ali que deve ser descartado ou transformado.

O signo máximo que se materializará na Medeia Stokliana para expressar tal premissa é a abdicação da vingança em favor de um sentimento declarado como *amor*. Em primeira instância, parece haver aí uma percepção também ingênua da natureza que se baseia quase que exclusivamente em uma aceção utópica do humano como ser potencialmente altruísta. Contudo, tal resolução é ponto de chegada de um processo doloroso e de autoenfrentamento; uma espécie de luta contra os próprios intintos, quererem mais potentes e desejos mais sombrios. O resgate do humano surgiria como reconstrução do elo afetivo que ultrapassa, por um lado, a base puramente emotiva e, por outro, a estritamente racional do julgamento. Esse sentimento de *amor*, próximo ao sentido transcendente que o termo assume na tradição judaico-cristã, ignora em boa medida a mobilização que desperta no seio do homem. É dizer, é necessária uma reinvenção do humano e ela deve passar por uma reinvenção do que concebemos como o valor

fundamental que nos forma. Não se trata mais, somente, de uma reinvenção do mundo, mas de uma reinvenção das regras que estabelecem o mundo.

A obra segue estrutura análoga à de monólogo, havendo somente em contraponto à protagonista Medeia a voz do Coro. O vazio deixado pelos demais referentes do mito, ou mesmo a ausência de qualquer objeto e ser do mundo, nos indica um direcionamento para o apagamento do cosmos conhecido. O mundo material dá lugar ao mundo da construção discursiva: tudo é o que se diz do que é. Por conta disso, a Medeia que surge, se anula, e ressuscita ao final da peça é já uma Des-medeia. Os filhos, assim, só aparecem, pela voz da protagonista, como anúncio do vindouro, como projeto, “atos/filhos/sementes”, em suas palavras.

Mais do que negar o infanticídio, essa Des-medeia anuncia e se reanuncia como generatrix. Como força vital criadora, ou recriadora, contudo, nessa posição similar à de um criador divino, a personagem deixa o mundo criado também como espaço vazio. Conforme as palavras que fecham a obra, “só quem pode escrever essa Des-Medéia é você”, voltando-se ao leitor/espectador. Agencia, assim, a criação pela ação que ultrapassa o universo do mímema, colocando-o como discurso mais no mundo, que o transforma somente na medida em que haja uma intervenção participativa na criação por parte do sujeito interlocutor do outro lado do palco ou do livro. Trata-se de uma reconcepção do humano pelo humano, que passa do discurso para a ação. Os atos/filhos/sementes de Medeia, logo, somos nós. É a nós que cabe, então, o intento ou não de seguir no caminho da renovação, da resistência ao apagamento absoluto por falência ou por descrença, da resistência ao cômodo e sedutor olhar para trás que idealiza o passado e quer reconstruí-lo.

Des-Medeia, como mimesis da negação da negação, busca edificar uma produção libertária de mundo. Ainda que este mundo a ser recriado parta de uma visão em certa medida utópica, está baseada na crença no humano (ou em um novo humano). E mais do que uma valorização do humano em si, se trata aqui de uma

valorização da força criadora do humano, que é capaz de se recriar. Esse novo humano não assassina ninguém, rejeita o homem, Jasão, o modelo de humano, e acolhe a prole, planta a semente da ação. Contudo, com isso talvez instaure uma problemática, pouco vislumbrada na obra: de tentativa de retorno do homem a qualquer custo. Seguindo essa lógica, duas (ou múltiplas) formas de humanidade terão de coexistir; trata-se de um procedimento de alargamento da moldura de humano; porém, pelas relações de poder, uma pode se ver como renegada e tender a buscar a anulação da outra/nova, que a ameaça em sua inteireza de ser signo, em si, do humano.

Da publicação e primeira encenação de *Des-Medéia* em 1993 passaram-se já mais de duas décadas e meia. De lá pra cá, uma visão mesmo de senso comum poderia demonstrar a percepção de que houve uma série de aberturas em grande parte do mundo ocidental para novas formas de ser e agir do humano. Ou ao menos, a mesmo que parcial legitimação de formas de expressão e autoreconhecimento do humano antes negadas, rechadas, abominadas. O caminho da integração ou aceitação dessas formas de si dentro de dinâmicas que não se esvaíram por completo e que, de certa forma, talvez tiveram que buscar novos espaços de significação, segundo amolduramentos mais ou menos severos, como ocorreu com o conceito de família, para nos atermos a só um exemplo, parece ter deixado latente em muitos grupos sociais uma angústia de enfrentamento e resgate ao local de conforto.

Ocorre que a aparente pacificação entre as distintas concepções, e que muitas vez se disfarçava de homogeneidade pelos signos do respeito e da tolerância, nos últimos anos, se fragilizou e mais recentemente parece ter chegado a extremos. O contexto político-social global e brasileiro de extremas mudanças, nos parece, está intimamente conectado com os redimensionamentos não compartilhados sobre os limites de representação de o que seja o humano. As tensões como as que se dão entre as ideias de afetividade e violência, aceitação e repúdio, opressão e resistência têm por detrás

uma dificuldade do humano de reconhecer o diferente como tão legítimo como o eu.

Essa dinâmica está subjacente ao mito antigo na forma como se dá a não aceitação de Medeia no universo grego e sua resposta avassaladora e, pela condição de alteridade, vista como inumana. Em tal ambiente, parecem perturbarem-se e deslocarem-se noções de humanidade que, para o senso comum, pareciam, em certa medida, estáveis. Seria desumano abandonar a companhia em busca de ascensão social? Seria inumana uma mulher vingativa que tira a vida dos filhos? Ou seriam atitudes humanas de fragilidade e força em resposta a sensações/percepções (humanas) de injustiça confrontadas com anseios (humanos) de sobrevivência, contentamento ou prazer? Seria desumana a prática da tortura? Seria inumano quem a pratica? Ou seria a crueldade uma resposta propriamente humana à dificuldade de aceitação do outro? Seria inumano um indivíduo que não se define nem como do sexo feminino nem do masculino? Ou seria minha incapacidade de aceitar o amoldramento de meu entendimento de humano – o que me atinge diretamente – o que realmente deve ser questionado?

O cruel e o justificável, o aceitável e o inaceitável, o razoável e o desajustado, mesmo o humano e o inumano moldam-se segundo “novos” parâmetros; atualizam-se paradigmas segundo tensões e transformações nos modos de ver e reagir. Considerando especificamente o cenário contemporâneo brasileiro, que coloca de um lado a descrença nos discursos de conquistas humanitárias, e aparente vontade de regresso a um mundo mais simples e isento de problemáticas, e de outro o rechaço a movimentos de retorno a um passado aterrador, arcaico ou mais imediato, de décadas e gerações, instigado pela vontade de produção de novas molduras libertárias, a questão que se colocaria não é se não estamos uma vez mais, e eternamente, como Medeias frente a Jasões, paradoxalmente, vendo no outro tanto o signo da destruição de tudo o que é coerente para mim e ao mesmo tempo a razão pela qual devo, também eu, para reformular ou negar o mundo, antes destruí-lo por completo?

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

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

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de França e Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé, 1996.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CORDEIRO, Silvana Mendes. Dualidade e Tragédia em Ópera dos Mortos de Autran Dourado. *Caletrosópio*, v. 4, n. Especial, p. 180-190, 2016.

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. A polifônica engrenagem de Ópera dos mortos. *Revista Alpha*, v. 7, p. 74-82, 2006.

DOURADO, Autran. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Tradução para o espanhol de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1972.

_____. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia da ciências humanas*. 9. ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras completas: O eu e o id; autobiografia e outros textos (1923-1925)*. Vol. 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução Clara Crabbé Rocha. *Poétique: revista de teoria e análise literárias – intertextualidades*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITES JUNIOR, Pedro. *Leituras de Medeia: o mito e lastro cultural*. 2012. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Cascavel, 2012.

_____. *O mito de Electra: Labor estético, retorno e diferença*. 2016. 365 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Cascavel, 2016.

_____. *Substrato mítico em Electra, de Pérez Galdós: processos miméticos e tragicidade*. 2015. 65 f. Dissertação (Máster en Teatro y Artes Escénicas) – Universidade de Vigo, Vigo – Espanha, 2015.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

_____. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.

PEREC, Georges. Pouvoirs et limites du romancier français contemporain. In: *Parcours Péric*. Lyon: Université de Lyon, 1990.

PEREIRA, Deise Quintiliano. Ópera dos mortos: simbologia trágica em Autran Dourado. *Revista Alpha*, v. 7, p. 45-51, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A república: texto integral*. Tradução de Ciro Mioranza. 2. ed. São Paulo: Escala, 2007.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)*. 2006. 158 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

Acir Dias da Silva

Possui Pós-Doutorado com pesquisa em memória e documentário (2011) pela UNICAMP, doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela UNICAMP, com doutorado sanduiche pela Università Ca Foscari (2003), e Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela UNICAMP (1999). Atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE. Na Faculdade de Artes do Paraná atuou como coordenador do curso de cinema e vídeo (2012/2014). Também tem experiência em coordenação dos cursos de comunicação social, Jornalismo e Publicidade. É professor efetivo no programa de pós-graduação Linguagem e Sociedade desde 2005 com orientações no mestrado, doutorado e pós-doutorado. Possui experiência na área de Literatura Comparada, Cultura, Linguagem e Arte, Cinema e Crítica contemporânea, Educação com ênfase em Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cinema, literatura, interfaces, cinema, estudos comparados e cultura. É editor científico da revista eletrônica Travessias e faz parte do conselho editorial da revistas Línguas e Letras(UNIOESTE), LL Journal - Língua e Literatura (Nova York), Revista científica da Fap e do conselho editorial da Editora - URI Câmpus de Frederico Westphalen - RS. Consultor científico e parecerista da Fundação Araucária PR, FAPEMIG MG, Editora da Unicamp e outras. Idealizador e atual coordenador da Tv Imago Unioeste e coordena vários projetos de pesquisas e extensão universitária.

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Possui Graduação em Letras Português/Espanhol, Mestrado e Doutorado em Letras pela UNESP/Campus de Assis. Durante o Doutorado, realizou estágio de doutorado sanduíche junto ao

Departamento de Filologia Espanhola da Universidad Autónoma de Madrid, entre 2007 e 2008, com bolsa sanduíche da CAPES. Desenvolveu projeto de Pós-Doutorado na Universidad Complutense de Madrid com bolsa do CNPq, entre 2015 e 2017. É professora da área de Espanhol do curso de Licenciatura em Letras e de Teoria Literária do Curso de Letras/ Libras - Licenciatura, modalidade EaD. É professora do Programa em Pós-Graduação em Letras - Linguagem e Sociedade - da UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná em nível de Mestrado e Doutorado, atuando nas linhas de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados e Literatura, memória, cultura e ensino. Foi coordenadora do Colegiado do Curso de Licenciatura em Letras de abril de 2012 a março de 2014. Foi coordenadora do PDE - Programa de Desenvolvimento Educativo da SEED/UNIOESTE, de setembro de 2013 a março de 2014. Foi membro da equipe de professores do projeto Desenvolvimento e formação de professores de língua portuguesa na UNIOESTE - Melhoria do ensino e da qualidade na formação inicial, do Programa de Licenciaturas Internacionais da CAPES - PLI (Portugal), no período de 2012 a 2014, convênio entre a Unioeste e a Universidade de Lisboa. Coordenou o projeto do PARFOR/CAPES presencial do Curso de Letras - Língua Espanhola da UNIOESTE de 2013 a 2015. É membro dos grupos de pesquisas Narrativas Estrangeiras Modernas da UNESP/ Campus de Assis-SP e Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens da UNIOESTE/Campus de Cascavel-PR. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Hispânicas, Língua Espanhola, Teoria Literária e Prática de Ensino e Estágio Supervisionado de Línguas, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Espanhola e Literatura Latinoamericana Contemporâneas; Literatura, História e Memória; Literatura de autoria feminina. Coordenou entre 2011 e 2015 o projeto de pesquisa: Entre a memória e o esquecimento: releituras da história da Guerra Civil e do franquismo na narrativa e na filmografia espanhola contemporânea (1975-2011), financiado pelo

CNPq, Edital Universal 14/2011 e pela Fundação Araucária, Chamada de Projetos 05/2011: Programa Universal - Pesquisa Básica e Aplicada. Orientou projetos do PDE - Paraná na área de literatura de língua portuguesa e ensino, de 2011 a 2015. Foi membro da Comissão do ENADE/INEP, área de Língua Portuguesa e Língua Espanhola, triênio 2014/2016.

Antonio Donizeti da Cruz

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001). Fez seu estágio de pós-doutoramento na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008), sob supervisão do Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles. Realizou Pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2018), sob supervisão da Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima. Professor Associado, Sênior do Programa de Pós-graduação em Letras – Linguagem e Sociedade, em nível de mestrado e doutorado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Ministra aulas de lírica e Sociedade e, também, Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de concentração em Linguagem e Sociedade, em nível de Mestrado e Doutorado na UNIOESTE, no campus de Cascavel. Bolsista Produtividade em Pesquisa da FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA – PR

Antonio Marcio Ataide

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Cultura e Literatura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP (2016). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Cultura e Literatura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP (2009). Possui graduação em Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa, Língua e Literatura Italiana pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2004). Atua como Professor Assistente (2009) e Adjunto (2016) na Universidade Estadual do Oeste do

Paraná - UNIOESTE. Tem experiência na área de Letras, atuando em disciplinas de Língua, Literatura e Cultura Italianas, Teoria da Literatura, Prática de Ensino de Língua Italiana, Prática de Ensino de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Eleonora Frenkel

Professora Adjunta na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras/Centro de Comunicação e Expressão (CCE). Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, da UNIOESTE, com bolsa do PNPd/CAPES. Possui Doutorado em Literatura pela UFSC (2011, bolsista Capes/CNPq), com pesquisa sobre as crônicas de Roberto Arlt e as gravuras de Francisco de Goya. Autora do livro Roberto Arlt e Goya: crônicas e gravuras à água-forte (Florianópolis: EDUFSC, 2015). Realizou mestrado em Estudos da Tradução (UFSC, 2007), com ênfase em Tradução Literária. Tem graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1999, bolsista FAPESP). Experiência docente na área de Letras, com atuação no ensino de Teoria Literária, Literatura, Teoria da Tradução e Língua Estrangeira. Publica na mesma área, com ênfase em Literatura Latino-Americana, Tradução e Estudos Culturais. Líder do Grupo de Pesquisa: NELOOL - Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens (CNPq).

Júlio Pimentel Pinto Filho

Graduado em História (1985), mestre (1991), doutor (1995) e livre docente (2010) em História Social pela Universidade de São Paulo. Deu aula no Departamento de História da PUC-SP entre 1987 e 1998 e, desde 1999, é professor no Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa e estuda as relações entre história e ficção.

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras

Licenciada em Letras (Língua e Literatura Hispanoamericana e Venezuelana) pela Universidad de Los Andes (Mérida/Venezuela/1994). Magister Scientiae em Literatura Iberoamericana pelo Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, Faculdade de Humanidades e Educação, Universidad de Los Andes (Mérida/Venezuela/1999). Doutora em Filosofia pela Universidade de Zurique (Suíça/2010), sob a orientação do Prof. Dr. Martin Lienhard, com o trabalho intitulado *Ayvu rova ikatu’ ÿva jahecha* (O rosto vedado da voz), com a distinção *Insigni Cum Laude*. Linhas de pesquisa: Literatura e fronteira, Narrativas performáticas e Estudos Intermídia em Literatura e Cinema. Professora Titular com dedicação exclusiva da Universidad de los Andes em Mérida/Venezuela, das cátedras Literaturas não Hispânicas (Escola de Letras) e Metodologia da pesquisa e Literatura e cinema (Escola de Meios Audiovisuais). Coordenadora da Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC-ULA). Coordenadora do Doutorado em Letras (ULA, 2019).

Lourdes Kaminski Alves

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1985), Especialização em Metodologia e Prática de Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (1988), Especialização em Metodologia do Ensino da Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Campinas (1990), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (1996) e Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp (2003). Pós-doutorado em Letras: Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-gradu em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio. Pós-doutorado em Letras pelo Programa de pós-grad em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente no Curso de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná desde 1989, onde se aposentou como

Professor Associado em dezembro de 2018. Atualmente, permanece como pesquisador Sênior CNPq, atuando na pós-graduação da mesma instituição em atividades de ensino e pesquisa. Atua nos campos de estudos: Literatura Comparada. Literatura e Dramaturgia Brasileira. Literatura Clássica e Estudos Intermédias, Ensaísmo crítico literário no Brasil e América Latina, pós 1970. Foi Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste e de outros Programas institucionais nos biênios (2004-2008); (2012-2014); (2016-2018). Editora Científica da Revista Línguas&Letras. Professora Associada na ABRALIC, na AILC, Internacional Comparative Literature Association, na Associação Brasileira de Hispanistas (ABH). Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Membro do Grupo de Investigación de la Literatura Comparada (GILC), del Instituto de Investigaciones Literarias ?Gonzalo Picón Febres?, de la Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad de Los Andes, en Mérida-Venezuela. Coordenadora do GT da ANPOLL, Dramaturgia e Teatro (biênio 2016-2018). Coordenadora Adjunta do GT da ANPOLL, Dramaturgia e Teatro (biênio 2018-2020). Coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisa em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina. Consultor -ad hoc em processo de seleção PIBIC UFGD, UNIOESTE, UEMS, UNESPAR. Consultor-ad-hoc da Fundação Araucária, CNPq, CAPES. Membro da Diretoria da Associação de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul - PODES. Membro da Diretoria da ANPOLL, biênio (2018-2020).

Maricélia Nunes dos Santos

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da UNIOESTE (2016). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da UNIOESTE (2014). Graduada em Letras (Português/Espanhol) pela UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2011). Docente de Língua Espanhola, Cultura e Literatura de Língua Espanhola na

Universidade Estadual do Oeste do Paraná. É vinculada ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia e Teatro da Anpoll e membro do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Coordenadora do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, edição de 2020.

Marilene Weinhardt

Doutora em Letras pela USP (1994), professora titular aposentada de Literatura Brasileira - UFPR, docente sênior no Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPR, bolsista Produtividade em Pesquisa 1D (CNPq). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”. Além de artigos em periódicos especializados e capítulos de livros, publicou O Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo – 1956-67. Subsídios para a história da crítica literária no Brasil (Brasília: INL, 1987); Mesmos crimes, outros discursos? (Curitiba: Editora da UFPR, 2000); A prosa ficcional: teoria e análise de textos (coautoria; Intersaberes, 2019). Organizou Ficção histórica: teoria e crítica (Ed. da UEPG, 2011); Ficções contemporâneas: história e memória (Ed. da UEPG 2015); Resignificações da história pela ficção (e-book, Ed. da UEPG, 2019).

Pedro Leites Junior

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Doutorado Sanduíche - Universidade de Vigo - Espanha), desenvolvendo pesquisa intitulada "O mito de Electra: labor estético, retorno e diferença", vinculada à Linha de Pesquisa "Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados". Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, desenvolvendo pesquisa intitulada "Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural", vinculada à Linha de Pesquisa "Linguagem

Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados". Mestre em Teatro e Artes Cênicas pelo Máster de Teatro e Artes Escénicas da Universidade de Vigo - Espanha, desenvolvendo pesquisa intitulada "Substrato mítico em 'Electra', de Pérez Galdós: processos miméticos e tragicidade". Graduado em Letras Português/Italiano pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Membro do Grupo de Pesquisa "Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas diversas linguagens", Linha de pesquisa "Literatura, História e Memória". Membro do GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll. Professor do Instituto Federal do Paraná (IFPR), Campus Jaguariaíva, onde atua na área de Letras, com ênfase em Literatura, abarcando principalmente os seguintes temas: estudos acerca do trágico, do teatro antigo, do drama trágico moderno, literatura comparada, mimesis e representação.

Wagner de Souza

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1991), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2007). Atualmente é professor efetivo da UNIOESTE, campus Cascavel - Pr. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura portuguesa atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira e portuguesa, pós-modernidade, literatura e história e literatura dos afrodescendentes.

A obra *Literatura, História e Memória: Texto, Crítica e Escrita na Contemporaneidade* integra a coleção “Confluências da Literatura e outras Áreas”. Cada volume da coleção é organizado a partir de uma temática definida previamente em reuniões do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisa em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina e do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Os textos aqui reunidos resultam de pesquisas realizadas por parte do corpo docente do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Unioeste, nível de mestrado e doutorado, e de pesquisadores de outras IES brasileiras e estrangeiras. A temática desta publicação foi o eixo articulador das discussões do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, realizado em novembro de 2020, de forma remota.

