

# ALETRIA

Revista de estudos de literatura



v. 31 n. 3

JUL.-SET. 2021

Trânsfuga: migração  
e transgressão  
na literatura

# ALETRIA

revista de estudios de literatura



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

### FACULDADE DE LETRAS

**Diretora:** Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

### COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**Coordenador:** Georg Otte; **Subcoordenador:** Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes;  
**Docentes:** Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes);  
**Discentes:** Matheus Saez Magalhães e Silva e Henrique Barros Ferreira (titulares), Alice Laterza Caetano e Gabriel Caixeta de Paula Müller (suplentes); **Secretaria Acadêmica:** Bianca Drielly, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

### CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

### EDITORES

Marcos Antônio Alexandre  
Elen de Medeiros

### ORGANIZAÇÃO

Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Georg Otte (UFMG)

### CAPA

*Inagen: "Escavar o escuro", fotografia de Daniela Paoliello. Produção da capa: Pollyane Schivek.*

### SECRETARIA

Setor de Publicações

### REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

André de Souza Pinto, Carolina Akemi Sueto Moreira, Victoria Abreu Viana

### DIAGRAMAÇÃO

Naila França Eleutério

e-ISSN: 2317-2096

# A L E T R I A

revista de estudos de literatura



TRÂNSFUGA:  
MIGRAÇÃO E TRANSGRESSÃO NA LITERATURA



31 n. 3

Jul.-Set. 2021

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.lettras.ufmg.br](http://www.lettras.ufmg.br)

*e-mail:* [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# sumário

## EDITORIAL

*Elen de Medeiros*

*Marcos Antônio Alexandre*

*Sabrina Sedlmayer*

*Georg Otte* .....

9

## DOSSIÊ: TRÂNSFUGA: MIGRAÇÃO E TRANSGRESSÃO NA LITERATURA

### MISTERIOSO REINO: FITZCARRALDO, FEMININISMO E TEORIA PÓS-COLONIAL

*“MYSTERIOUS REALM”: FITZCARRALDO, FEMINISM AND POSTCOLONIAL THEORY*

*Carolina Correia dos Santos* .....

15

### O CADERNO E O LÁPIS, ARMAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UMA LEITURA DE CANUMÃ, DE YTANAJÉ COELHO CARDOSO

*THE NOTEBOOK AND THE PENCIL, CONTEMPORARY INDIGENOUS WEAPONS: A READING OF CANUMÃ, A NOVEL WRITTEN BY YTANAJÉ COELHO CARDOSO*

*Suene Honorato* .....

35

### TRÂNSFUGAS E OUTROS HERDEIROS DAS CINZAS EM MILTON HATOUM *DEFECTORS AND OTHER HEIRS OF ASHES IN MILTON HATOUM*

*Luciana Persice Nogueira-Pretti* .....

55

**AUTOEXÍLIO E PÁTRIA LITERÁRIA EM *LOS EUNUCOS INMORTALES* DE  
OSWALDO REYNOSO**

***SELF-EXILE AND LITERARY HOMELAND IN LOS EUNUCOS INMORTALES BY  
OSWALDO REYNOSO***

*Lara Poenaru*

*Rômulo Monte Alto* ..... 75

**A LITERATURA TRÂNSFUGA DE JOSÉ FALLERO**

***JOSÉ FALLERO'S TRANSFUGE LITERATURE***

*Andrea Cristiane Kahmann* ..... 97

**VARIA**

**QUASE AUSENTES: AUTORIA E REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS  
NEGROS NO PNBE**

***ALMOST ABSENT: AUTHORSHIP AND REPRESENTATIONS OF BLACK  
CHARACTERS IN THE PNBE***

*James Rios de Oliveira Santos*

*Altamir Botoso* ..... 121

**OS VERDES MARES BRAVIOS DO *TURISTA APRENDIZ***

***THE GREEN WILD SEAS OF TURISTA APRENDIZ***

*Rodrigo de Albuquerque Marques* ..... 145

***A MENSAGEIRA: CONSOLIDAÇÃO DA ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XIX***

***A MENSAGEIRA: CONSOLIDATION OF FEMALE WRITING IN 19TH CENTURY***

*Cristina Loff Knapp* ..... 167

**VIOLÊNCIA E ESCAPISMO COMO LAZER PARA OS DESVALIDOS EM  
TRAINSPOTTING E COLA DE IRVINE WELSH**

***VIOLENCE AND ESCAPISM AS LEISURE FOR THE UNDERPRIVILEGED IN  
IRVINE WELSH'S TRAINSPOTTING AND GLUE***

*Amaury Garcia dos Santos Neto* ..... 187

**O FANTASIOSO ENCONTRO ENTRE JUNG E TOLKIEN**

***THE FANCIFUL MEETING BETWEEN JUNG AND TOLKIEN***

*Pablo Rwany Batista Ribeiro do Vale*

*Teresinha Vânia Zimbrão da Silva* ..... 209

**RESENHA**

**VERUNSCHK, MICHELINY. *O SOM DO RUGIDO DA ONÇA*. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2021. 168 p.**

*Michelle Márcia Cobra Torre* ..... 231

**ENTREVISTA**

**CONDIÇÃO IMIGRANTE: UMA ENTREVISTA COM LUBI PRATES**

*Fernanda Miguel* ..... 237







# editorial

O presente número da *Aletria: revista de estudos de literatura*, vol. 31 n. 3, organizado pelos professores Sabrina Sedlmayer e Georg Otte, dedica-se a trazer em seu dossiê temático um conjunto de textos que tratam do tema *Trânsfuga: migração e transgressão na literatura*.

O teórico francês Pierre Bourdieu recorreu ao termo “trânsfuga” para falar daqueles que fogem não apenas de sua classe social, mas que também “traem” expectativas culturais numa difícil migração entre estratos sociais e profissionais, entre gêneros e identidades sexuais, enfrentando todo tipo de constrangimento no plano psicológico. Como fenômeno psicossocial, o/a trânsfuga é uma figura literária por excelência, uma vez que transgride e questiona os “habitus” sociais existentes. Partindo dessa provocação teórica, este presente número da *Aletria* abriu espaço para artigos, ensaios e entrevistas que refletem sobre a questão da mobilidade no tempo presente e elaboram hipóteses de leitura sobre os escapes identitários, econômicos e culturais em termos transdisciplinares.

O ensaio que abre o Dossiê, intitulado *Misterioso reino: Fitzcarraldo, femininismo e teoria pós-colonial*, de Carolina Correia dos Santos, reconta o filme do cineasta alemão Werner Herzog a partir da perspectiva dos índios. Amparada na literatura de Gayatri Spivak (mas também em Haraway e Stengers), a autora elabora um modo de leitura provocador, aprofundando-se em aspectos que iluminam os estudos sobre mulheres. Com sutileza argumentativa, mostra como “a combinação de uma leitura criativa e comprometida historicamente e uma

leitura treinada no feminismo talvez possa virar levemente a chave de compreensão do colonialismo no sentido de privilegiar a ação e o discurso indígenas. O intuito é situar o filme e adentrar a selva amazônica e suas condições de existência, dar conta das relações que são estabelecidas e a partir das quais o filme se realiza”.

O segundo ensaio também lê mudanças e alterações significativas quando uma família da tribo mundurucu migra da aldeia para a cidade. Tal deslocamento provoca mudanças no modo de vida tradicional. A autora, Suene Honorato analisa o livro *Canumã, a travessia*, de Ytanajé Coelho Cardoso e focaliza como a educação (eis o que o título “O caderno e o lápis, armas indígenas contemporâneas” se refere) é um dispositivo privilegiado de alteração de lugares e linguagens.

Em “Trânsfugas e outros herdeiros das cinzas em Milton Hatoum”, a pesquisadora Luciana Persice Nogueira Pretti toma a literatura brasileira contemporânea, especificamente em três obras do escritor amazonense, e aponta como em sua ficção sempre há seres em trânsitos e em fugas (órfãos, bastardos, estrangeiros). Pretti se aproxima, com acuidade, da questão dos trânsfugas de classes, e demonstra como a ordem das sucessões e de linhagens analisadas por Bourdieu pode ser identificada nas contradições e nos atores contraditórios da ficção de Hatoum.

O quarto ensaio se volta para a questão do autoexílio e da imagem da pátria a partir da obra do peruano Oswaldo Reynoso, *Los eunucos*. Lara Poenaru e Rômulo Monte Alto, em regime de coautoria, exploram as relações de crise do pensamento maoísta na consciência de Reynoso, que passa a considerar não mais o pertencimento como dado geográfico mas, sim, relacionado ao que denomina “pátria literatura”.

No último ensaio desse Dossiê, intitulado “A literatura trânsfuga de José Fallero”, Andrea Cristiane Kahmann trabalha a literatura como uma arena prenhe de mecanismos seletivos e demonstra como o autor consegue romper o “jogo literário” e migrar entre níveis hierárquicos diferentes do da sua origem. Fallero sai da periferia e em *Vila sapo* (2019) e “*Os supridores*” irrompe em ambientes institucionalizados e canonizados, com a força da escrita.

Se a tarefa deste número foi a de tentar criar novas camadas de sentido para o termo trânsfuga e alargá-lo através das representações “*trans*”, podemos concluir pelas leituras apresentadas que os estudos literários, o cinema, a teoria e as artes visuais são capazes de arejar e

apontar as contradições que as estratificações identitárias e sociais teimam em cristalizar no contemporâneo.

Este número de Aletria também conta com cinco trabalhos que compõem a seção Varia.

No ensaio *Quase ausentes: autoria e representações de personagens negros no PNBE*, os autores James Rios de Oliveira Santos e Altamir Botoso apresentam uma análise sobre a baixa presença de autores negros na composição do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), dando ênfase às obras *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *O livreiro do Alemão*, de Otávio Júnior.

Rodrigo de Albuquerque Marques nos apresenta o texto *Os verdes mares bravios do turista aprendiz*, a partir do qual realiza a descrição de um trecho da viagem de Mário de Andrade ao Norte e Nordeste do Brasil no ano de 1927, mais especificamente em um dia de passeio na capital cearense, Fortaleza.

O ensaio *A Mensageira: consolidação da escrita feminina no século XIX*, de Cristina Loff Knapp, tem como temática as vozes femininas na revista *A Mensageira*. Nele, a autora discute como foram alicerçados os escritos das mulheres no século XIX.

Em *Violência e escapismo como lazer para os desvalidos em Trainspotting e Cola* de Irvine Welsh, Amaury Garcia dos Santos Neto realiza a análise das representações da experiência de lazer de personagens jovens pertencentes às classes trabalhadoras da Escócia, nos romances, considerando o contexto histórico em que as narrativas se situam, ou seja, a era Thatcher.

No último ensaio que compõe dessa seção, *O fantasioso encontro entre Jung e Tolkien*, os autores Pablo Rwany Batista Ribeiro do Vale e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva comparam as teorias e elaborações da escola da Psicologia Analítica e as teorias do filólogo, linguista e escritor John Ronald Reuel Tolkien sobre o fenômeno dos contos de fadas e suas particularidades enquanto parte de uma realidade psíquica criativa e arcaica.

Para conclusão do número, são apresentadas ainda uma Resenha e uma Entrevista.

A resenha é escrita por Michelle Marcia Cobra Torre, que além seu olhar analítico para o livro *O som do rugido da onça*, romance da escritora e historiadora Micheline Verunsch. Nas palavras de Torre,

“uma narrativa dividida em três partes, formada por uma variedade de vozes, sendo essas dos povos da floresta, da natureza, dos ancestrais”.

Na entrevista, Fernanda Miguel conversa com Lubi Prates, poeta e tradutora paulista que tem movimentado a cena da literatura contemporânea em festivais no Brasil e na América Latina, tendo como pautas ações que buscam dar visibilidade a mulheres negras, ao corpo político e a lutas antirracistas.

Gostaríamos, por fim, de ressaltar o trabalho cuidadoso de todos os envolvidos para que a *Aletria* possa divulgar estudos de literatura com a qualidade e o esmero com os quais a universidade pública registra sua atuação: um agradecimento à equipe responsável pelo processo de edição e aos colaboradores deste volume. Desejamos a todos uma boa leitura!

Elen de Medeiros  
Marcos Antônio Alexandre  
Sabrina Sedlmayer  
Georg Otte

**TRÂNSFUGA:**  
**MIGRAÇÃO E TRANSGRESSÃO NA LITERATURA**







## “Misterioso reino”: *Fitzcarraldo*, feminismo e teoria pós-colonial

### “*Mysterious realm*”: *Fitzcarraldo*, *feminism and postcolonial theory*

Carolina Correia dos Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

carolina.santos@uerj.br

<https://orcid.org/0000-0003-1810-2921>

**Resumo:** O artigo parte da discussão sobre a literatura comparada na obra de Gayatri Spivak (2003), *Death of a Discipline*, para elaborar um modo de leitura de perto tipicamente feminista e pós-colonial, motivado por saberes parciais e localizados e uma ativa relação com o texto lido. Uma vez formulado, este modo de leitura nos ajudará a recontar a história de *Fitzcarraldo*, filme de Werner Herzog, especialmente através da perspectiva dos índios que, resistentes ao contato com outros povos, surpreendentemente ajudam *Fitzcarraldo* a navegar e tornam-se indispensáveis na sua jornada. A junção dos conceitos transdisciplinares propostos pelo feminismo com a abordagem necessariamente política da teoria pós-colonial permite a este artigo criar e aprofundar-se no “reino misterioso” que Herzog menciona no diário escrito durante as filmagens.

**Palavras-chave:** literatura comparada; filosofia feminista; teoria pós-colonial; mímica colonial; *Fitzcarraldo*.

**Abstract:** This text draws on the discussion about Comparative Literature in *Death of a Discipline*, by Gayatri Spivak (2003), in order to elaborate a typical feminist and postcolonial close reading, motivated by partial and localized knowledge and by an active relationship with the text to be read. Once formulated, this way of reading will help us retell the story of *Fitzcarraldo*, Werner Herzog’s film, from the perspective of the indigenous people. Even though resistant to contact, the indigenous population surprisingly help *Fitzcarraldo* to navigate and become indispensable in his journey.



The articulation of transdisciplinary feminist concepts and the necessarily political postcolonial approach allows this essay to go deep into the “mysterious realm” Herzog mentions in his journals written during the filming.

**Keywords:** comparative literature; feminist philosophy; postcolonial theory; colonial mimicry, *Fitzcarraldo*.

## Uma relação ativa

A literatura comparada é resultado da dispersão de intelectuais europeus perseguidos por regimes “totalitários”. Estudos Culturais e Pós-coloniais estão relacionadas ao aumento de 500 por cento de imigração asiática na esteira da reforma do Immigration Act de 1965 de Lyndon Johnson. Qualquer que seja nossa visão sobre o que fazemos, somos feitos pelas forças das pessoas que se movem ao redor o mundo. (SPIVAK, 2003, p. 3, tradução nossa).<sup>1</sup>

O trecho acima é retirado de *Death of a Discipline*, escrito pela pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak a partir de palestras proferidas no ano 2000. O momento, fim do século XX, parecia demandar uma posição crítica dos intelectuais a respeito de uma nova agenda para a pesquisa sobre a literatura. Spivak (2003), em parte de *Death*, responde à “literatura-mundo”, formulada por Franco Moretti (2000).

Para construir uma nova *Weltliteratur*, Moretti (2000) toma emprestado o modelo teórico da escola do sistema-mundo da história econômica e sua premissa de que o mundo capitalista é “uno e desigual”. O mapa literário de Moretti mostra, assim, um centro, ou alguns centros produtores de modelos literários, e uma periferia, ou suas periferias, influenciadas pelos modelos originais. A literatura-mundo recorre à leitura de segunda mão, aos especialistas de cada país, uma vez que, no caso dos países da periferia, ele alega, o acervo ficcional e crítico não estaria facilmente à disposição do pesquisador do centro (Moretti é italiano e

---

<sup>1</sup> No original: “Comparative Literature was a result of European intellectuals fleeing ‘totalitarian’ regimes. Cultural and Postcolonial Studies relate to the 500 percent increase in Asian immigration in the wake of Lyndon Johnson’s reform of the Immigration Act of 1965. Whatever our view of what we do, we are made by the forces of people moving about the world.”.

dá aulas nos Estados Unidos). A ambição do projeto, segundo o próprio Moretti, exige a distância, cada vez maior, da leitura.<sup>2</sup>

Moretti, já sabemos, responde com uma provocação, a literatura *à distância*, ao *close reading*, um modo de leitura, diz ele, “teológico”, procedimento impossível de ser aplicado a todas as produções literárias que comporiam a literatura mundial. Com um projeto que visa esboçar o conhecimento dos “expedientes, temas e tropos – ou gêneros e sistemas” (MORETTI, 2000, p. 176) desenvolvidos mundialmente, a literatura-mundo deve confiar em leituras já feitas, em leitores *já* nacionalmente reconhecidos e, por isso e a partir daí relevantes internacionalmente. O método se alia a um discurso identificado com o poder através de um cânone inicialmente nacional e amplia seu escopo. Ao atingir o nível internacional, aquele discurso, tão vinculado à materialidade das suas condições de existência (à pós-escravidão e ao patriarcalismo, por exemplo, no Brasil), descontextualiza-se, e a literatura-mundo ganha ares de ciência geral e objetiva, categoria, afinal, à qual parece querer pertencer. Portanto, apesar da celebração de Moretti do tão desejado fim da noção de literatura nacional, a leitura de segunda mão não faz outro que reiterar uma forma determinada, localizada e canonizada de compreensão de uma produção literária *nacional*.

Se a leitura à distância como prática analítica fornece o material para descrições iconizadas – os mapas, as ondas e as árvores da literatura-mundo – das relações entre as literaturas nacionais, Spivak defende a prática rigorosa da leitura de perto, *close reading*, na língua original de uma obra literária. Uma descrição cartográfica, afirma Spivak, não deixa espaço para um por vir, para aquilo que não pode ser lido através dos mapas, aquilo que é produzido em línguas e em territórios não fáceis de acessar, obras subalternas.

Spivak é uma pensadora feminista, marxista, pós-colonial e desconstrucionista. Sendo indiana e trabalhando com grupos de excluídos da Bengala Ocidental rural, ela não ignora, como fica claro no seu mais famoso ensaio “Pode o subalterno falar?”, a divisão internacional do trabalho, mas isso, ao contrário do que propõe a literatura-mundo, a impulsiona

---

<sup>2</sup> As ideias esboçadas a respeito da metodologia de Moretti, neste e nos próximos parágrafos, foram por mim desenvolvidas também em outros contextos. Acredito, assim, que o paradigma da “literatura mundial” retomado e transformado em técnica pelo teórico italiano seja uma excelente instância de estudo das possíveis ambições e ideologias da disciplina da literatura comparada. Ver: SANTOS, C.C dos, 2020.

a uma prática de leitura crítica que perturba o quadro determinado pela análise histórico-econômica e política. No lugar de corroborar centros e periferias, além de leituras motivadas pela descrição assentada dos fluxos de criatividade (onde, quando e com quais características nascem os modelos que influenciarão o resto da produção literária), Spivak (2003) sugere o trabalho lento, porque também informado pelos estudos das ciências humanas, de leitura e de *reescrita* de obras criadas em circunstâncias e com motivos, talvez, improváveis. Um axioma de análise predefinido neste caso não tem nenhuma valia. Toda leitura “de perto” geraria uma nova escrita, uma combinação entre livre criação e verificabilidade,<sup>3</sup> entre as ciências sociais e a literatura. Este seria o trabalho – sempre por fazer, uma vez que nenhuma reescrita é definitiva – do comparatista.

Na introdução a *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Spivak (2012) reforçaria minha leitura de *Death of a Discipline* evocando Antonio Gramsci, especialmente quando o pensador italiano sugere uma relação *ativa* entre o intelectual e o meio cultural que ele se propõe a modificar. No nosso modo de ver, essa relação é semelhante àquela que o comparatista deve buscar estabelecer com a obra em toda sua complexidade e com seus possíveis leitores.

Um vínculo ativo só acontece através do conhecimento do ambiente e da iniciativa que expõe o pensamento ao mundo. Neste sentido, explicaria Gramsci (2014), é a relação (entre o intelectual e o meio) que proporciona e estimula o trabalho intelectual. Trata-se de uma prática pedagógica generalizada: acontece não somente na relação entre mestre e aluno, mas em todo o tecido social. Por isso, Gramsci chega a afirmar que

a personalidade histórica de um filósofo individual é dada também pela relação ativa entre ele e o ambiente cultural que quer modificar, ambiente que é reativo ao filósofo, e forçando-o a uma contínua autocrítica, funciona como um “mestre”.<sup>4</sup> (GRAMSCI, 2014, p. 1331)

<sup>3</sup> Spivak (2003, p. 34) afirma: “If you push literary criticism to its logical end it becomes either absolute creative freedom ... or maximum verifiability (as in the case of legalistic ‘demonstrate by textual reference’ literary criticism). We must learn to let go, remember that it is the singular unverifiability of the literary from which we are attempting to discern collectivities.”

<sup>4</sup> “La personalità storica di un filosofo individuale è data anche dal rapporto attivo tra lui e l’ambiente culturale che egli vuole modificare, ambiente che reagisce sul filosofo e, costringendolo a una continua autocritica, funziona da ‘maestro’”..

A ideia de uma “relação ativa” que definiria a personalidade histórica do filósofo é um conceito que deve ser aproximado de uma parte do pensamento feminista. Além da declarada proximidade entre a própria Spivak e Gramsci, me parece que a ênfase na relação une a reflexão de Gramsci (2014) àquelas de filósofas como Donna Haraway, Isabelle Stengers e, ainda, Hannah Arendt, para quem a relação com os outros (e a esfera pública) revela a capacidade humana de falar e agir (ARENDDT, 2004).

A afinidade – Gramsci ao lado do feminismo – pode parecer estranha à primeira vista, uma vez que o ativista italiano está pensando em modos efetivos de transformar a mentalidade popular a partir do marxismo. E o marxismo, como se sabe, foi alvo de críticas feministas que apontavam para aquilo que ele parecia obliterar: um abuso primordial, a exploração das mulheres que o patriarcado favorecia.

Gramsci (2014, p.1332, tradução nossa, grifo nosso) escreve – dispersamente – sobre uma filosofia que é pedagógica, que promove mudanças. Parte de seus escritos visam principalmente um filósofo “convicto de que sua personalidade não se limita ao próprio indivíduo físico, mas é uma *relação social ativa* de modificação do ambiente cultural”.<sup>5</sup> A questão para Gramsci (2014) é aquela do intelectual orgânico. Haraway e Stengers, diferente de Spivak, não se filiam, pelo menos não abertamente, a Gramsci (2014). Contudo, me parece que o clamor dessas pensadoras pelo chamado conhecimento situado (*situated knowledge*) e a ênfase na relação informam a práxis da melhor teoria feminista contemporânea.

Haraway e Stengers dedicam muitos de seus textos à leitura do que a ciência produz como conhecimento. Uma parte significativa de seu questionamento tem a ver com a análise da objetividade científica. Enunciados científicos efetuados a partir de um sujeito neutro não identificado e abstrato não só foram apontados pelas cientistas feministas como sendo disfarçadamente masculinos, como, o que era mais grave, eles deixavam de gerar um conhecimento relevante derivado da afirmação de um olhar necessariamente individual, parcial e situado, ou, em outra palavra, relacional. O trabalho das cientistas e pensadoras feministas passa a ser, então, aquele de

---

<sup>5</sup> “Filosofo convinto che la sua personalità non si limita al proprio individuo fisico, ma è un rapporto sociale attivo di modificazione dell’ambiente culturale”.

ter, simultaneamente, uma explicação da contingência histórica radical sobre todo conhecimento postulado e todos os sujeitos cognoscentes, uma prática crítica de reconhecimento de nossas próprias “tecnologias semióticas” para construção de sentido, e um compromisso a sério com explicações fiéis de um mundo “real”, um mundo que possa ser parcialmente compartilhado e amistoso em relação a projetos terrestres de liberdade finita, abundância material adequada, sofrimento reduzido e felicidade limitada. (HARAWAY, 1995, pp. 15-16)

Não existe em Haraway, Stengers ou Spivak, uma recusa à universalidade, mas sim a contestação de uma universalidade reduzida às demandas de um conhecimento positivista e hierárquico.

Por sua vez, o apelo a projetos coletivos e planetários é comum à prática feminista desde, pelo menos, Virginia Woolf. *A Room of One's Own*, neste sentido, termina por chamar todas as mulheres à escrita, ainda aquelas que vivem na pobreza:

[...] se enfrentarmos o facto, pois o facto, de que não há um braço a que nos apoiemos, mas que caminhamos sós e que a nossa relação é com o mundo da realidade, e não apenas com o mundo dos homens e das mulheres, chegará a oportunidade, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare receberá vida. [...] Mantenho que surgirá se nos esforçamos, e esse esforço, até na pobreza e obscuridade, é de um valor incalculável. (WOOLF, 1978, p. 132).

Spivak (2003) sugere que *A Room of One's Own* é um ensaio sobre coletividades de mulheres. A consciência suscitada pela leitura do ensaio de Woolf toma proporções ainda maiores quando deslocada ao ativismo político em favor da mulher. Para Spivak (2003, p. 46, tradução nossa), “o gênero sinaliza a possibilidade de abstração”<sup>6</sup> e o poder de generalização não deve ser descartado, assim como não devem ser anuladas certas iniciativas internacionais. É nesse sentido que, talvez, possamos pensar que os esforços feministas também operam na direção da mudança do ambiente cultural em que está inserida a filósofa. Em resumo, a transformação proposta é local, mas acontece horizontalmente, atravessando diferentes contextos por meio da abstração que o gênero propõe. A personalidade da filósofa feminista “não se limita ao próprio indivíduo físico”,

<sup>6</sup> “Gender signals de possibility of abstraction.”

como afirmava Gramsci (2014) sobre o intelectual orgânico, mas se manifesta como coletividade, respondendo a um determinado ambiente.

*A Room of One's Own*, assim, é também a resposta de Woolf (1978) ao clamor pelo ultrapassamento dos limites do indivíduo físico em direção a uma imaginável personalidade coletiva. Seu ensaio, impossível de ser contido pelas e nas disciplinas históricas e narrativas biográficas, derrama-se pela ficção, num compromisso muito semelhante àquele proposto por Spivak (2003) de uma escrita entre a verificabilidade e a criação. Woolf (1978, p. 16) convida sua plateia e leitoras – o texto baseia-se em duas palestras proferidas em 1928 – a deixar-se levar pela ficção: “sempre que um assunto é altamente controverso, não é de se esperar que se diga a verdade”. Nós que a lemos e as mulheres que a escutavam em 1928 em Newnham e Odtaa deixamos que Woolf (1978, p. 17) nos conte suas histórias (suas mentiras) e que para isso crie uma personalidade, fictícia e coletiva.

Aqui estou eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou qualquer outro nome que vos agrade.... Sentia a cabeça vergada pelo peso dessa carga de que vos falei, mulheres e ficção, pela necessidade de chegar a conclusões sobre um assunto que levanta todo o gênero de preconceitos e fanatismos.

Verificabilidade – falar sobre mulheres e ficção, chegar a conclusões, superar preconceito e fanatismos – e criação – “chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael”. Woolf (1978, p. 17) ativa um modo de contar através da relação ativa com seu público, o outro: sem sua adesão não há texto possível. “Dos meus lábios sairão mentiras, mas um ligeiro travo a verdade, talvez; cabe-vos o papel de procurarem esta verdade, e decidirem a porção da mesma que vale a pena manter”.

*A Room of One's Own* torna-se possível por conta de relações ativas: Woolf e seu ambiente; seus leitores, o texto e seus ambientes. A escritora sabe que seu conhecimento é situado: Woolf localiza seus interlocutores, atribui-lhes tarefas. Mas ela também se posiciona diante das circunstâncias que proporcionam sua escrita. Pois é a herança que ela recebe da sua tia, Mary Beton – morta na Bombain imperial – que lhe garante o sustento. Woolf (1978, p. 52) recebe quinhentas libras por ano que a deixam escrever e não se dedicar às “principais ocupações ao dispor das mulheres”. São essas 500 libras que lhe permitiram adotar “imperceptivelmente uma nova atitude para com a outra metade da raça humana” (WOOLF, 1978, p. 53). Foram elas que lhe proporcionaram entender os homens

como seres defeituosos, devotados ao dinheiro e ao poder, desejando “eternamente os dotes e bens do próximo, a delimitar fronteiras e erguer fronteiras, a construir barcos de guerra e gás venenoso, a oferecerem as suas próprias vidas e as dos seus filhos” (WOOLF, 1978, p. 53).

Estamos, neste ponto do texto de Woolf (1978), inevitavelmente tecendo as linhas do patriarcalismo com as do colonialismo. Pois é a igualdade de condições, ou a condição de emancipação econômica da mulher, que deixará de gerar uma imagem refletida no espelho que a empreitada colonial, por sua vez, continuaria a fornecer.

“Ao longo de todos estes séculos, as mulheres têm servido de espelhos, dotados do poder mágico e maravilhoso de refletirem a figura do homem com o dobro do tamanho normal. Sem esse poder, a terra resumir-se ia, com toda a probabilidade, a pântanos e selva” (WOOLF, 1978, p. 50).

Sem o poder de sentir-se grande, além do normal, mais do que o normal, maior do que os outros, não haveria colonização e imperialismo. Não nos moldes em que aconteceram no imperialismo britânico, que se intromete profundamente no texto e na vida de Woolf, pela herança recebida e pelo reconhecimento de uma dinâmica entre culturas própria do colonialismo. A inferioridade que os patriarcas que escrevem no jornal que lê Woolf descrevem sobre as mulheres é necessária para esconder a sua própria inferioridade, ela diz. “Somos seres de ilusões”, afirma Woolf (1978, p. 49), e a forma mais rápida de gerar a ilusão da autoconfiança é

“sentindo que se é possuidor de qualquer superioridade nata – podem ser riquezas, ou posição, um nariz retilíneo ou o retrato de um avô pintado por Romney, pois não há limites para os mecanismos patéticos da imaginação humana – sobre as outras pessoas”.

## La donna è mobile

Woolf (1978) me dá uma deixa. Eu seguro o bastão.<sup>7</sup> A partir de um instrumental crítico formado pelo pensamento feminista e pela teoria

<sup>7</sup> Isabelle Stengers e Vinciane Despret (2014) nomeiam o quinto capítulo de *Women Who Make a Fuss* como “Taking up the baton?” (“Segurando o bastão?”). Neste ponto do livro, o problema é como retomar as questões colocadas por Virginia Woolf (2014) em *Three Guineas* no momento em que pensam, escrevem e agem. Certamente, não é fazer aquilo que diz Woolf, mas transformar a questão de Woolf, afirmam.

pós-colonial, gostaria de propor uma leitura do filme de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1982). Isso não somente porque a empreitada colonial está ao lado do patriarcalismo neste conjunto de ações e discursos ocidentais que caracterizam a modernidade, mas também porque o colonialismo tende a ser compreendido como um processo execrável de aniquilamento do outro. O que eu gostaria de propor, através do filme de Herzog, é que a destruição e/ou assimilação dos indígenas americanos e a invasão do continente, longe de não dizer a verdade, conta somente parte de uma história possível. A combinação de uma leitura criativa e comprometida historicamente e uma leitura treinada no feminismo talvez possa virar levemente a chave de compreensão do colonialismo no sentido de privilegiar a ação e o discurso indígenas. O intuito é situar o filme e adentrar a selva amazônica e suas condições de existência, dar conta das relações que são estabelecidas e a partir das quais o filme se realiza.

Em *Harlem*, Spivak (2004) retoma o termo *teleopoiesis*, já apresentado em *Death of a Discipline* a partir do uso que Jacques Derrida faz do termo latinizado *téléiopoièse* em *Politics of Friendship* (*Politiques de l'amitié*). Em *Harlem*, ela define *teleopoiesis* como “alcançar o distante outro através do poder paciente da imaginação, um tipo curioso de política de identidade, onde se atravessa a identidade, como resultado de migração ou exílio” (SPIVAK, 2004, p. 116, tradução nossa).<sup>8</sup> Em *Death of a Discipline*: “imaginar-se, realmente deixar-se ser imaginado (experimentar essa impossibilidade) sem garantias, por e em uma outra cultura, talvez” (SPIVAK, 2003, p. 52, tradução nossa).<sup>9</sup> Minha leitura de *Fitzcarraldo* (1982) revê as considerações de Homi Bhabha (2005) sobre “a ambivalência do discurso colonial” para tentar apreender aquele outro distante que são os indígenas na obra de Herzog. Personagens “relativamente” secundários, os indígenas, ao meu ver, operam uma possível desestabilização de todo o arsenal iluminista que o protagonista Fitzcarraldo, cuja ambição é construir uma ópera na floresta, pode representar. Meu ponto de partida foi tentar ler o filme a partir de um imaginável ponto de vista dos indígenas. Por que eles, afinal, ajudam Fitzcarraldo e o ajudam a cruzar a montanha colocando em risco suas próprias vidas?

---

<sup>8</sup> “a reaching toward the distant other by the patient power of the imagination, a curious kind of identity politics, where one crosses identity, as a result of migration or exile.”

<sup>9</sup> “Imagining yourself, really letting yourself be imagined (experience that impossibility) without guarantees, by and in another culture, perhaps.”



Segundo Homi Bhabha (2005), em *O local da cultura*, a prática discursiva do colonizador, apoiada em “figuras da farsa”, resulta em um texto que é mímica. De natureza ambivalente, ela é uma ameaça a si própria ao mesmo tempo em que constitui “uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais” (BHABHA, 2005, p. 130). Isso porque sua principal função é normalizar, ou tornar legível (de modo a garantir) o poder colonial, o estado e o sujeito colonial. O que a mímica faz é, portanto, criar um discurso em que a dominação colonial se justificaria. Mas isso acontece sobre uma base que ela só pode destruir: a linguagem da liberdade e da civilidade pós-iluminista.

Como a mímica produz uma diferença, necessariamente surge uma incerteza: o sujeito colonial, segundo Bhabha (2005), é fixado como uma presença parcial. Por não ser representacional, isto é, a mímica não trata de reproduzir algo que existiria, ela contém uma ironia e ativa o desejo de surgir como autêntico através da escrita e da repetição. E a ameaça, que desestabiliza qualquer autoridade da mímica, reside justamente na percepção desse processo artificial de “aquisição de identidade/autoridade”.

A mímica, portanto, deve sustentar-se também sobre a criação da alteridade, que é a criação do outro-colonizado. Assim, “a prodigiosa e estratégica produção de ‘efeitos de identidade’ conflituosos, fantásticos e discriminatórios, no jogo de um poder que é elusivo, porque não esconde nenhuma essência, nenhum ‘si-próprio’” (BHABHA, 2005, p. 136) é ameaçador. Ao mesmo tempo em que institui o “processo de fixação do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório”, “levanta obrigatoriamente a questão da legitimação das representações coloniais” (BHABHA, 2005, p. 136). Ao fixar o outro dentro de um discurso fundamentalmente discriminatório, a mímica colonial nega as “pressuposições do discurso ‘civil’” (BHABHA, 2005, p. 137).

... A repetição da culpa, da justificação, das teorias pseudocientíficas, da superstição, das autoridades espúrias e das classificações, pode ser vista como o esforço desesperado de ‘normalizar’ formalmente a perturbação de um discurso de cisão que viola as exigências racionais, esclarecidas, de sua modalidade enunciatória. (BHABHA, 2005, p. 138)

*Fitzcarraldo*, filme de 1982 de Werner Herzog, pode ser descrito como a história de um ousado empreendedor europeu, um idealista vaidoso com um projeto de implementação de um teatro de ópera na floresta amazônica, às margens do rio Amazonas. Cumprindo um tipo de missão

civilizatória narcísica, Fitzcarraldo é o sonhador que fará de tudo para levar a ópera ao coração da selva, inclusive fazer um navio atravessar uma montanha. Interpretado por Klaus Kinski, a aparência febril do “europeu racional” já sugere a ambivalência da mímica colonial. Tanto é assim que o final do filme – a ópera que acontece no navio diante dos olhos dos habitantes de Iquitos – é somente a simulação, inclusive por ser *playback*, da ópera cuja realização aconteceria na efetiva construção do teatro que abrigaria o espetáculo. *Fitzcarraldo* (1982), no seu desfecho, é uma impostura triunfante porque abertamente farsesco. Klaus Kinski, com sua expressão alucinada, nesse sentido, é uma espécie de máscara que revelaria, ao invés de encobrir, a verdade de um personagem insano – qualidade supostamente oposta àquelas que sustentariam projetos imperialistas de conquista territorial e colonialismo cultural, pois é o nativo selvagem que deve ser identificado com a loucura, e não seu colonizador europeu. Fitzcarraldo é e não é “objeto parcial de presença”. Encarna, por um lado, a missão civilizatória, por outro, é um possível antípoda do colonizador.

A ópera – produto e instrumento civilizatório – se torna o dispositivo que articulará a diferença entre Fitzcarraldo e os índigenas. Mas o europeu dependerá dos índios, posto que empreender na floresta demanda o conhecimento e a força física deles. Significa, então, que os índios devem ser persuadidos, ou coagidos, a trabalhar em favor da empresa de Fitzcarraldo. Assim, o motivo pelo qual centenas de índios, com histórico de relações beligerantes frente a tentativas de contato prévias, se põem a trabalhar para o estrangeiro como sua tripulação e, finalmente, para que o barco pudesse cruzar a montanha e desembocar no outro rio, territorializando uma região inexplorada e inóspita, permanece um mistério no filme. Até que entendemos que Fitzcarraldo e seu barco foram usados pelos índios.

Bhabha (2005) termina o capítulo “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial”, de *O local da cultura*, indicando um “abuso nativo” e a revelação da imposição farsesca do colonizador através da imagem do (ab)uso da bíblia pelos nativos de Bengala. Um missionário, em 1817, teria descrito a utilidade das escrituras sagradas no meio autóctone como objeto de curiosidade, troca e papel de embrulho. Esta consequência da mímica colonial – onde os objetos símbolos do desejo não cumprido do colonizador / da metrópole não passam de uma presença parcial (são só objetos, não símbolos) – parece acontecer em Fitzcarraldo, mas de modo ainda mais complexo.

O mesmo navio que custou as vidas de indígenas e de outros seres que habitavam a selva – as árvores, animais, insetos, plantas, etc. – para que fosse transportado para o outro lado da montanha, seria finalmente usado pelos indígenas para aplacar os espíritos malignos das corredeiras rio abaixo. O navio símbolo das ambições de dominação do homem branco na Bacia Amazônica é, desse modo, destituído das suas insígnias de progresso e racionalidade e considerado, em sua robustez material, uma maneira de atravessar, e de superar o “pongo” – até então considerado o limite de navegabilidade, o intransponível do rio. O navio, atravessando as corredeiras, retoma seu poder simbólico numa segunda inversão. Só que desta vez seu poder não se relaciona com os dogmas modernos, mas com o misticismo e a cosmologia indígenas.

Não entendemos nada muito bem. Nem nós, nem Fitzcarraldo falamos a língua dos índios. Aquele que serve de tradutor é um marinheiro cozinheiro, quase sempre alcoolizado. Não compreendemos a cosmologia dos indígenas, mas, se permitimos que aquele que entendemos e seguimos seja imaginado pelo outro que é esse grupo de centenas de índios, teremos que aceitar que o branco explorador significa coisas além de “branco explorador”. Devemos acolher também outros possíveis sentidos para o barco, para a destruição da floresta e, enfim, para toda a missão que por um momento compreendemos como a tentativa de Fitzcarraldo de conquistar uma porção de terra ainda virgem para exploração da borracha.

Fitzcarraldo assume uma ambiguidade importante, que se relaciona com uma certa imprevisibilidade da leitura de uma obra, neste caso, cinematográfica. Nesta leitura, orientada a partir da noção de relação da leitora (e o material cognitivo que ela mobiliza) com o filme, as noções discutidas são profundamente situadas, frutos desta leitura e não de um postulado prévio. Assim, dizemos que Fitzcarraldo teria se ajustado a uma situação em que ele é algo/alguém na medida das relações estabelecidas com os índios, com ou sem o seu e/ou o nosso conhecimento. O espetáculo que Fitzcarraldo promove, a ópera no navio danificado pelas pedras do pongo, é também a demonstração de uma certa adequação, quem sabe de uma “leitura de perto” da floresta, dos índios, da ópera. Fitzcarraldo abre mão dos parâmetros previamente concebidos para o espetáculo, descarta sua prescrição europeia e estabelece novas possibilidades de interação com o “novo mundo”. Tudo isso sem deixar

de ser o empresário europeu capaz de derrubar centenas de árvores, de explorar a terra, a água e os índios para conquistar, talvez, o inútil.<sup>10</sup>

Vale, ainda, discorrer sobre uma observação periférica, mas não menos importante de acordo com a temática deste texto, sobre a empresa de Fitzcarraldo. Quem efetivamente financia seu empreendimento é sua companheira, a independente Molly. Quando Virginia Woolf (1978) lista as atividades permitidas às mulheres até 1918, a prostituição não está entre elas. E eu não gostaria de supor que a prostituição, especialmente aquela que provavelmente a própria Molly exerça ou tenha exercido seja uma atividade como as que Woolf (1978, p. 52) classifica de “trabalho indesejável”. A altivez e a aparente alegria de Molly literalmente não permitem tal afirmação. Mas Molly é também uma cafetina. E as mulheres que trabalham para ela – que, como Fitzcarraldo, é europeia – não somente não dispõem da autoconfiança que Molly demonstra como exprimem, todas, uma certa melancolia em seus rostos de traços indígenas.

Possivelmente descendentes muito próximas de indígenas talvez não urbanos, possivelmente netas, talvez filhas de índios da floresta, essas personagens não falam, mas é o seu trabalho que, finalmente, financia a empresa de Fitzcarraldo. E são essas mulheres caladas e o dinheiro que ganham que, no limite, permitem que os índios aplaquem os espíritos da floresta, através do (ab)uso do navio de Fitzcarraldo.

Spivak (2003), em *Death of a Discipline*, entende que Woolf (1978), ao invocar a irmã de Shakespeare em *A Room of One's Own*, esteja argumentando que o gênio de Shakespeare pode existir nas classes menos privilegiadas. Sua análise é complexa, mas contundente, e busca, como lhe é habitual, investigar as categorias de classe e gênero na determinação de uma posição: a do sujeito subalterno como mulher pobre. No caso da sua leitura de Woolf (1978), o que ela imagina é, justamente, um argumento em favor da criação da possibilidade de fala, estruturas de escuta, daquele sujeito subalterno. Das mulheres silenciadas de *Fitzcarraldo* (1982) não escutamos ainda nada, mas podemos inserir seus corpos na “história reversa” da mitologia dos índios que aplacam os espíritos das corredeiras com o barco do branco civilizador. São seus corpos, afinal, que permitem a inversão dos símbolos e o aceno a uma outra história.

---

<sup>10</sup> A alusão, aqui, é ao livro de Herzog, *Conquista do inútil* (2013).

E são essas mulheres, também, que geram um certo “equilíbrio” na selva não original onde homens diversos, e não só indígenas, vivem. Em um certo ponto de *Conquista do inútil*, Herzog (2013, p. 151) conta:

Eu soube que houvera lutas mesmo bizarras por poder no acampamento, do tipo de embates possíveis só mesmo na selva: justamente pelas prostitutas, que aqui são parte integrante dos acampamentos; não fosse por elas, poderia haver tragédias a envolver os madeireiros e barqueiros, com ataques às mulheres das aldeias de índios mais próximas.

Mais uma vez, são as prostitutas que permitem a realidade do filme. Se aqui mudamos de plano e passamos a observar sua atuação também nas filmagens de *Fitzcarraldo* (1982), isso acontece porque, como veremos, também Herzog é uma espécie de aventureiro excêntrico empreendendo em plena selva amazônica. O paralelo entre Herzog e Fitzcarraldo é frutífero e ele já desponta aqui, na observação desta atuação tangencial no acampamento das filmagens, a presença e o trabalho das prostitutas, sem os quais, no entanto, nenhum filme poderia acontecer.

### **Exploradores sem poder**

Depois de percorridas as corredeiras, gostaria de retomar o início deste artigo, como numa curva típica dos rios amazônicos nos quais, vistos de longe, se configuram anéis não fechados, um zigzague abaulado, traço sinuoso. Este tipo de escrita, se bem encontra na grafia dos rios uma metáfora, é, também, uma marca do pensamento feminista, da sua “ressalva” e da sua compreensão do valor atribuído à reta em detrimento ao tortuoso. A imagem da reta, ou melhor, de uma linha ereta, encontra um grande respaldo na filosofia, especialmente por sua alusão à justiça e à ética. À ideia do homem como o animal que conquista a postura ereta junta-se àquela do homem que, nas palavras de Adriana Cavarero (2013, p. 14, tradução nossa), habita o centro do teatro filosófico moderno, o “eu em posição reta e vertical”.<sup>11</sup> O homem nessa posição é o sujeito de ações morais e adequadas. É o protagonista de uma história que requer rigor; é aquele que não se deixa pender, inclinar ou desviar e que não cede a tentações que o fariam vacilar na sua trajetória. Neste

<sup>11</sup> “io in posizione dritta e verticale”.

artigo, proponho a volta, como as grandes voltas do rio que, se seguisse em linha reta, irrigaria porções muito menores de terra. E é numa dessas curvas que boa parte do filme de Herzog acontece, com o navio atravessando a montanha.

Acredito que o começo deste texto colocava um dilema que se repete no filme de Herzog e que tem na filosofia feminista uma produtiva via de elaboração. Comecei discutindo a literatura vista de longe de Moretti (2000) e contrapondo-a à prática da literatura comparada, tal como Spivak (2003) a concebe. Moretti (2000) argumenta em favor dos grandes planos, de ambiciosos projetos de mapeamento e de compreensão das literaturas e das histórias literárias nacionais. Nesta concepção, a unidade da nação se torna um axioma de análise tácito e não discutível. Torna-se, assim, a menor unidade crítica possível. Pode-se dizer que o esquema de leitura proposto pela “literatura-mundo” é tipicamente colonialista, por seu afã de cartografar a produção mundial e sua crença em uma espécie de tradução infalível, que seria a inclusão, em um grande e único esquema de leitura, das obras literárias mundiais consideradas a partir da “nação”.

Não espanta, portanto, a oposição da pensadora pós-colonial, apelando a uma leitura detida da obra, situando-a, considerando-a, assim, um tipo de fenômeno particular na qual, poderíamos dizer, a menor unidade de análise possível é “a relação”. Spivak (2003) sabe que literaturas nacionais são invenções táticas para leituras facilitadas de obras produzidas em um suposto mesmo território. Ao rejeitar as grandes unidades de análise e privilegiar a leitura de perto, relacional, sua prática comparativa é fortemente feminista.

Donna Haraway (2003, p. 20, tradução nossa), em um belo manifesto sobre espécies de companhia, afirma:

“Viver com animais, habitar suas/nossas histórias, tentar dizer a verdade sobre relacionamento, co-habitação e história ativa: esse é o trabalho de espécies companheiras, espécies de companhia, para quem “a relação” é a menor unidade de análise possível”.<sup>12</sup>

O pensamento feminista enfatiza a relação, *ao invés de* uma unidade acabada de análise, desde, pelo menos, a consciência adquirida da falibilidade de categorias universais e transcendentais de “mulher” ou do “feminino”. Haraway (2016), ainda, segue Lynn Margulis e sua

---

<sup>12</sup> “Living with animals, inhabiting their/ours stories, trying to tell the truth about relationship, co-habiting an active history: that is the work of companion species, for whom ‘the relation’ is the smallest possible unit of analysis.”

revolucionária visão da simbiose, para defender que criaturas não precedem a relação, mas se constituem nos emaranhamentos que a relação cria.

Esta modalidade de pensamento, advinda das ciências da vida, nos interpela a fim de expandir seu potencial. A relação localiza, não pressupõe unidades acabadas, fechadas prévias a si. É esta a demanda de Spivak (2003) enquanto resposta à hipótese analítica genérica proposta por Moretti (2000). Quando a unidade de análise é a relação, não há esquemas interpretativos eficazes que sejam anteriores à análise. No caso da teoria literária, é a própria análise que coloca a relação em evidência, trazendo à baila os elementos que a constituem. Ao fazê-lo, também a teórica se coloca em relação. E como na simbiose de Margulis, não há garantias de sucesso. “Simbiose não é um sinônimo para ‘mutuamente benéfico’”,<sup>13</sup> afirma Haraway (2016, p. 60, tradução nossa).

O dilema, pois, que *Fitzcarraldo* (1982) escancara é aquele *entre* colonizar e viver-com; *entre* impor-se e impor padrões previamente concebidos do que são coisas tão díspares como ópera, sucesso, espetáculo, índios, floresta, rio, corredeiras e relacionar-se e relacionar todos os elementos, de modo que nenhum deles pudesse ter tido existência antes da relação. *Fitzcarraldo* (1982), como vejo, é, ele próprio, o filme onde estão registradas a ambiguidade e a precariedade da empreitada colonial. É neste sentido que passa a ser uma crítica à literatura-mundo de Moretti (2000), num deslocamento que me permito agora, após e por causa das corredeiras. Se Moretti (2000) visa o mapeamento geral, a objetificação, a linguagem comum necessariamente imperialista, *Fitzcarraldo* (1982) parte daí, mas para acessar um conhecimento parcial e situado, além de uma linguagem profundamente impura, absolutamente parcial: a ópera sobre o navio avariado descendo o rio Amazonas. *Fitzcarraldo* feminista.

Podemos, de certa forma, fazer considerações parecidas sobre a própria empreitada de Herzog. Dito de outro modo, Herzog, como o personagem *Fitzcarraldo*, realiza, no filme, saga similar àquela do seu personagem. Sonho enorme, sonho estranho: um navio que atravessa uma montanha na bacia do Amazonas. “O pressuposto óbvio e indiscutível [era que] tinha de ser um vapor de verdade sobre uma montanha de verdade, não pelo realismo, e sim pela ideia de estilização de um grande evento operístico” (HERZOG, 2013, p. 13). E a partir dele, longas tratativas em busca de patrocínio, viagens contínuas ao Peru, convivência com índios,

---

<sup>13</sup> “Symbiosis is not a synonym for ‘mutually beneficial’”.

animais, com a floresta e com os rios. Herzog, como Fitzcarraldo, já havia empreendido na Amazônia. É dele – e também de Klaus Kinski – *Aguirre, a cólera dos deuses*, filme que ilustra bem o percurso de alguém que, tendo iniciado com afã imperialista, termina com uma *opera* contaminada.

Stephen Greenblatt (2017), no prefácio à recente edição do seu *Marvelous Possessions*, cita o primeiro filme amazônico de Herzog como exemplo da nossa principal tecnologia moderna para captar o maravilhamento (*wonder*), o cinema.<sup>14</sup> Dedicado aos relatos do encontro entre os exploradores europeus e o novo mundo e seus habitantes, Greenblatt afirma que o principal tema de *Marvelous Possessions* é estruturado ao redor da oposição radical entre duas formas de maravilhamento. A primeira registra a surpresa da descoberta de afinidades com o que parece ser o outro absoluto. A segunda, o assombro do exercício de um poder absoluto sobre a vida de outros.<sup>15</sup> O antagonismo entre os dois registros nós encontramos em Fitzcarraldo e em Herzog, através de *Aguirre* e *Fitzcarraldo*, mas também através dos seus próprios registros, os diários pouco informativos dos anos de filmagem de *Fitzcarraldo*. Quase que podemos dizer que o contraste entre a intenção inicial motivadora e a experiência da realização filmica é tão potente – um navio a vapor de verdade sobre uma montanha de verdade para afinar-se, tornar-se análogo à *opera* (espanto com a possibilidade de poder), de um lado, e a umidade, a calma e o pingo dos rios, os pais e mães de 15 anos, a “tranquilidade arcaica” (p. 20), de outro – que se aniquilam. Assim termina o livro de Herzog (2013, p. 288):

Meu pé sangrava, e eu não sentia. Não me importava com o navio, que já não tinha valor maior do que quaisquer garrafas de cerveja quebradas no barro, do que um cabo de aço qualquer serpenteando na lama. Não houve nenhuma dor, nenhuma alegria, nenhum alívio, nenhum sentimento de felicidade, nenhum som e tampouco um suspiro profundo. Era apenas a compreensão de uma grande inutilidade, ou, mais exatamente, eu tinha apenas

<sup>14</sup> Em Greenblatt (2017, p. vi), lê-se: “Our principal modern technology for the experience of wonder – both for its arousal and for the exploration of its effects – is film, and it is therefore no coincidence that so many noteworthy movies have taken as their subject one or another moment in the epochal history of reconnaissance, conquest and colonization.”

<sup>15</sup> Em Greenblatt (2017, p. ix): “The first, embodied in Mandeville, registers the astonishment of discovering affinities with what appears to be absolute otherness; the second, embodied in Columbus and Cortés, registers the astonishment of wielding an absolute power over the lives of others.”



penetrado de maneira mais profunda em seu misterioso reino. Vi como o navio, impelido de volta ao seu elemento, endireitou-se lentamente e suspirando. Hoje, quarta-feira, 4 de novembro de 1981, pouco depois do meio-dia, conseguimos transportar o navio do rio Camisea por cima de uma montanha até o rio Urubamba. Tudo o que se tem a relatar é isto: eu participei.

Para além de um sentimento de não conquista, “tudo o que se tem a relatar é isto: eu participei” – Greenblatt (2017, p. ix) chama Mandeville (*Mandeville's Travels*) de cavaleiro do não-domínio (*the knight of non-possession*) – chama a nossa atenção a expressão que Herzog emprega quando trata do navio. “Impelido de volta ao seu elemento” nos remete a Bhabha (2005) e ao percurso de leitura de *Fitzcarraldo* (1982) que criamos aqui. Quero sugerir que o relato de Herzog dá conta de uma espécie de metamorfose que o barco haveria sofrido: tendo perdido suas propriedades iniciais, tendo deixado de ser o navio com o intuito de transporte, ele passa a ser instrumento dos índios, se torna elemento da narrativa da cosmologia indígena. Herzog testemunha e descreve essas transformações.

Neste sentido, tanto Herzog, quanto seu personagem, quanto, ainda, seu filme passam a fazer parte de um possível repertório de “efeitos” feministas, personagens da narrativa deste texto. Articulando o feminismo à teoria pós-colonial (além de Spivak (2003), Bhabha (2005) e o conceito de “mímica colonial”), sugiro que a filosofia feminista e o pensamento pós-colonial se encontram em diversos e potentes momentos, em especial, na crítica que eles cooperativamente exercem sobre narrativas patriarcais de dominação e controle. *Fitzcarraldo* (1982), então, é um ponto de junção, um exemplo iluminado do potencial dessa relação.

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Vita activa: la condizione umana*. Milano: Tascabili Bompiani, 2004.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CAVARERO, Adriana. *Inclinazioni: Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2013.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Munich: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 1 DVD (157 min.), color., 35mm.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Volume secondo. Torino: Einaudi, 2014.

GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226525181.001.0001>.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução: Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 07-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 20 jan. 2021.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>.

HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HERZOG, Werner. *Conquista do inútil*. Tradução: Renata Dias Mundt. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução: José Marcos Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 3, n. 58, São Paulo, p. 173-181, nov. 2000. Disponível em: [http://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/05/04\\_conjeturas\\_sobre\\_a\\_literatura.pdf.zip](http://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/05/04_conjeturas_sobre_a_literatura.pdf.zip). Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTOS, C. C. dos. “Fora do eixo: notas feministas sobre a teoria da Formação da literatura brasileira”. *Revista Criação & Crítica* 1(26), p. 98-108, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i26p88-108>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Harlem. *Social Text*, v. 22, n. 4, p. 113-139, Winter 2004. DOI: [https://doi.org/10.1215/01642472-22-4\\_81-113](https://doi.org/10.1215/01642472-22-4_81-113).

STENGERS, Isabelle; DESPRET, Vinciane. *Women Who Makes a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Collins Classics, 2014.

WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Tradução: Maria Emília Ferros Moura. Coleção Fecunditas. Lisboa: Veja, 1978. Título original: *A Room of One's Own*.

Recebido em: 18 de março de 2021.

Aprovado em: 11 de junho de 2021.



## O caderno e o lápis, armas indígenas contemporâneas: uma leitura de *Canumã*, de Ytanajé Coelho Cardoso

### *The Notebook and the Pencil, Contemporary Indigenous Weapons: A Reading of Canumã, a Novel Written by Ytanajé Coelho Cardoso*

Suene Honorato

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

[suenehonorato@letras.ufc.br](mailto:suenehonorato@letras.ufc.br)

<https://orcid.org/0000-0003-4646-724X>

**Resumo:** No romance *Canumã*: a travessia, de Ytanajé Coelho Cardoso (2019), uma família munduruku migra da aldeia para a cidade. A decisão é motivada pelas alterações no modo de vida tradicional, provocadas pelo estreitamento das relações com o mundo não-indígena. Nesse contexto, a educação escolar é ressignificada como arma indígena, inscrita na continuidade das lutas contra o etnocídio. A partir dos movimentos entre aldeia e cidade, conhecimento tradicional e acadêmico, vida e literatura, discutirei as imagens dos processos formativos inscritas no romance e as possibilidades de se construir um diálogo entre culturas, saberes, mundos, em que as diferenças não sejam hierarquizadas.

**Palavras-chave:** Ytanajé Coelho Cardoso; literatura indígena; conhecimento tradicional; conhecimento acadêmico.

**Abstract:** In *Canumã*: a travessia, a novel written by Ytanajé Coelho Cardoso (2019), a Munduruku family migrates from the village to the city. The decision is motivated by changes in the traditional way of life. These changes were caused by the strengthening of the relationships with the non-indigenous world. In this context, school education is resignified as an indigenous weapon in the fight against ethnocide. Considering the movements between village and city, traditional and academic knowledge, life and literature, I will discuss the images of formative processes inscribed in the novel, and the possibilities of building a dialogue between cultures, forms of knowledge, and worlds, in which differences are not hierarchical.

**Keywords:** Ytanajé Coelho Cardoso; indigenous literature; traditional knowledge; academic knowledge.

No romance *Canumã: a travessia*, de Ytanajé Coelho Cardoso (2019), a família de Maria e Antônio migra da aldeia Kwatá para a cidade de Nova Olinda, a fim de que os filhos possam estudar. Um dos filhos conclui o ensino básico, ingressa na universidade e se torna mestre em Antropologia, reconhecido como referência pelos parentes na aldeia. O narrador em primeira pessoa acompanha esse processo de migração da família; também conclui o ensino básico e ingressa na universidade, tornando-se mestre. A educação escolar é referida como atualização das formas de luta e resistência do povo munduruku em relação aos processos de enfrentamento com a sociedade envolvente.

A narrativa sobre a trajetória acadêmica de um personagem indígena é ainda caso raro na literatura brasileira. Entre autores não indígenas, não encontrei nada semelhante. Entre autores indígenas, anoto dois registros sobre o tema: 1) no conto *Amor originário*, de Aline Ngrenhtabare L. Kayapó e Edson Kayapó, o personagem Bepkaety cursa medicina na cidade; Bepkaety e Panhonka, que se torna sua esposa, trabalham para “o fortalecimento da cultura originária do resistente povo mebengôkré” (KAYAPÓ; KAYAPÓ, 2019, p. 20); 2) *Tetã Tekoha*, livro organizado por Alexandro da S. Nhandeva e Tiago Pyn Táhn de Almeida, traz poemas, depoimentos, posicionamentos de estudantes indígenas Guarani e Kaingang da Universidade Estadual de Londrina. Em nenhum dos casos, trata-se, como *Canumã*, de um romance. De todo modo, haveria pontos de contato a ressaltar entre esses textos: fala-se muito mais da aldeia do que da experiência na universidade; estar na universidade significa lutar pelo próprio povo. Como diz Uerique G. Matias (Djatsu Porã), “Sou universitário e vou continuar resistindo / Porque meu povo resistiu por mim / Nossa luta é com a caneta” (*apud* NHANDEVA; ALMEIDA, 2020, p. 66).

A raridade desses registros no campo literário pode ser posta em diálogo com a realidade vivida pelos indígenas. Segundo Ailton Krenak (2018, p. 12), a universidade e a sociedade brasileiras “demor[aram] muito para entender” que deveriam incluir todos os povos. O processo de democratização da universidade é recente, precário e está ameaçado. Kaká Werá, em conversa realizada no canal do YouTube “Literatura Indígena Contemporânea”, afirmou que existe hoje uma “nova capacidade de expressão” dos indígenas, relacionada, entre outras coisas, à conquista dos espaços acadêmicos; no entanto, segundo ele, essa geração inovadora tem um desafio muito maior do que as gerações anteriores,

dados as condições desarticuladoras fomentadas pelo atual governo federal em relação às pautas indígenas<sup>1</sup>.

Ytanajé, graduado em Letras pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA) em 2014, é professor da educação básica e está cursando o doutorado na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com pesquisa sobre “O capital linguístico e discursivo na educação escolar munduruku”<sup>2</sup>. O próprio romance discute como a produção de conhecimento a partir da universidade pode ser mais um capítulo, trilhado com base no conhecimento tradicional e na memória cultivada através da oralidade, na história de resistência contra o genocídio e o etnocídio dos povos indígenas.

Representa um importante capítulo dessa luta, a meu ver, a ficcionalização desse processo em forma de romance. A literatura é um dos discursos responsáveis por ter fixado ao passado a imagem dos indígenas, frequentemente reservando a eles um destino trágico<sup>3</sup>. A contraposição a essa literatura é um projeto verbalizado por muitos/as autores/as indígenas contemporâneos/as<sup>4</sup>. Em *Canumã*, algumas cenas denunciam a reprodução do estereótipo na escola, na literatura, na pesquisa acadêmica, como esta:

---

<sup>1</sup> Conversa entre Kaká Werá e Márcia Mura, realizada em 10 de dezembro de 2020, com mediação de Leno Danner, sobre o tema “Pachamama como paradigma filosófico”. Conferir a fala de Kaká a partir de 1 hora e 57 minutos. (PACHAMAMA..., 2020).

<sup>2</sup> Informações do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/2200219283558210>. Acesso em: 13 jul. 2020.

<sup>3</sup> Antônio Paulo Graça (1998), em *Uma poética do genocídio*, chama a atenção para o destino trágico de personagens indígenas em romances de tempos históricos distintos. Para ele, a recorrência a esse expediente caracterizaria o “inconsciente genocida” da sociedade brasileira. Lúcia Sá, em *Literaturas da floresta*, examinando o impacto de textos indígenas no cânone literário ocidental, conclui que a maioria dos autores, independentemente de posições ideológicas, expressa uma “visão fatalista” a respeito dos indígenas (SÁ, 2012, p. 366).

<sup>4</sup> Em quase todos os ensaios de autores/as indígenas reunidos em *Literatura indígena contemporânea* (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018), a produção literária é vista como contraposição à representação estereotipada feita por não indígenas. A escrita é uma arma do “branco”, apropriada em favor dos indígenas, como afirma Olívio Jecupé. Também expressam concepções parecidas Tiago Hakyi, Márcia Kambeba, Ely Ribeiro de Souza, Cristino Wapichana e Daniel Munduruku. Ytanajé, no artigo “Discutindo a literatura indígena a partir da formação de professores indígenas”, defende essa literatura como “tomada de posição”, “estratégia de atualização identitária” (SOUZA; BETTIO; CARDOSO, 2019).

De vez em quando, aparecia um pesquisador, ou pesquisadora, andando pelo Kwatá querendo coletar algumas informações. Lembro-me de quando éramos crianças, recebíamos presentes e até mesmo dinheiro. Andávamos atrás dos gringos. Queriam eles tirar fotos, mas queriam que nós nos pintássemos. Já naquela época as pinturas só surgiam em tempos de festival, quando celebrávamos o Dia do Índio. De lá pra cá não mudou muito (CARDOSO, 2019, p. 193-194).

Os pesquisadores estrangeiros no romance estão em busca do “índio” imaginário, estático no passado, só reconhecível na fantasia projetada por eles. Do tempo da infância referido pelo narrador ao presente da narrativa, situado em 2014, teriam se passado cerca de 35 anos; durante décadas de sua experiência de vida, o narrador aponta a permanência do estereótipo. O trecho evidencia também o agenciamento dos indígenas, que percebem o desejo dos “gringos” e o satisfazem para obter presentes e dinheiro. Na sequência do trecho, seu Guariba – personagem que sempre conta histórias engraçadas – comenta o assunto: “A gente vê na cara deles que eles querem ver índio pelado e pintado, assim como aqueles que eles vêm nos livro...” (CARDOSO, 2019, p. 195). Seu Guariba, com o comentário, explicita o jogo de que os indígenas participam, ironizando o conhecimento livresco dos estrangeiros. Os tais “gringos” (vindos de onde?) viajam para encontrar aquilo que acreditam conhecer – experiência fechada ao diálogo, ao encontro com o outro. Ailton Krenak (2018, p. 13) alerta para a reprodução, na universidade e na sociedade, de um pensamento classificatório, racista, que hierarquiza os saberes.

Seu Guariba reconhece o livro como um elemento na composição desse estereótipo. Se os livros que falam dos indígenas produzem desconhecimento e distorção da experiência de ser indígena, que imagem se lê no livro de Ytanajé, autor munduruku? Se os pesquisadores que chegam à aldeia não conseguem se abrir à experiência do diálogo, por que o indígena deveria ir à universidade?

### **Da aldeia para a cidade para a aldeia**

*Canumã* se inicia com uma cena cotidiana: Maria, Antônio e os filhos saem de canoa da aldeia em direção à roça. É a época da farinhada. No caminho, contando aos filhos histórias dos mais velhos, Maria reclama que os tempos mudaram, que os filhos já não obedecem aos pais e não se interessam pelas histórias dos antigos. E conclui: “Um dia vou levar

vocês pra cidade grande. Um dia vou tirar vocês daqui, pra estudar. Um dia vocês vão crescer e vão lembrar do passado... Um dia... Um dia!” (CARDOSO, 2019, p. 17).

O desejo de tirar os filhos da aldeia é relacionado por Maria a uma alteração no modo de vida tradicional. Essa alteração é percebida por ela como uma perda; estudar na cidade é, paradoxalmente, uma possibilidade de fortalecer o saber tradicional. Nos tempos vividos por Maria, é preciso ir à escola para “lembrar do passado” que a escola não conta.

Maria remete a alterações provocadas pela aproximação com o mundo dos *pariwát* (os não indígenas). As duas consequências dessa aproximação mais evidenciadas no romance são: 1) a introdução da bebida alcoólica; 2) o esquecimento da língua munduruku.

Numa história contada por Naldá, no capítulo V, Adelino vê Raimundo numa festa; mas Raimundo, todos sabiam, não tinha ido à festa. Essa figuração aparece associada a um elemento: Adelino “tava bebendo” (CARDOSO, 2019, p. 41). Quando acontece o Festival Cultural Munduruku e Sateré-Mawé na aldeia Kwatá, a bebida alcoólica se faz presente em muitas cenas. O discurso do cacique Nunito em recepção aos convidados (parentes indígenas e *pariwát*) se centra na proibição da bebida. Ele agradece ao tempo de paz entre indígenas e não indígenas, que permite festejarem juntos o 19 de abril – data conquistada por pressão das lideranças indígenas ao presidente Getúlio Vargas, como ele ressalta –, “um respeitando o outro. Só não estou gostando de ver gente bebo caindo por aí [...]” (CARDOSO, 2019, p. 78). E conta da punição a um parente bêbado que, para não agredir a esposa, foi amarrado a um poste. Essa punição termina sendo instituída na assembleia de avaliação da festa.

As lideranças indígenas afirmam que a bebida dos “brancos” chega à aldeia, mas não sua justiça (CARDOSO, 2019, p. 90). Assim, era necessário que eles próprios tomassem decisões: “A gente vai ter que dar um jeito de punir quem quiser bagunçar aqui, ainda mais em época de festa. E agora, cacique? O que a gente vai fazer?” (CARDOSO, 2019, p. 91). Fica, pois, instituído o “pau-dos-porres”, não sem alguma incerteza. Seu Parawá, por exemplo, “já tinha previsto possíveis impasses com esse modo novo de enxergar um mundo diferente” (CARDOSO, 2019, p. 91). À medida que os Munduruku se aproximam do mundo não indígena, as transformações são inevitáveis; a cobiça, de ambos os lados, era parte do “rio das possibilidades, tanto de perda quanto de ganho” (CARDOSO, 2019, p. 92).



O esquecimento da língua munduruku é associado expressamente ao momento de mudanças. Os mais velhos tinham profetizado que quando a língua fosse esquecida, tudo mudaria. No capítulo VII, o narrador conversa com a avó Ester. A propósito de uma narrativa cotidiana, ela lhe ensina sobre os diversos tipos de banha e seus usos: banha de jabuti, banha de boto, banha de jacaré, sebo da canela do veado. Fala do tempo em que “não existia *pariwát* por aqui” (CARDOSO, 2019, p. 54), da imposição da língua portuguesa num processo educacional em que castigos e agressões eram frequentes; rememora as lutas de resistência desde 1768, início dos primeiros contatos com o mundo não indígena, e a chegada da Inspetoria (Serviço de Proteção ao Índio) no Canumã. Ester reclama que os Munduruku do Canumã não falam mais a língua materna, enquanto “[I]á no Pará eles não perderam a língua não, quase todos eles falam. Eu não sei o que aconteceu” (CARDOSO, 2019, p. 54).

É dentro da fala da avó em língua munduruku que lemos, pela primeira vez, o nome do narrador: “*Xik abik Filipe, ga kapedi cekun!*” (CARDOSO, 2019, p. 50). Daí em diante sabemos que Filipe/Felipe é o narrador, informação cifrada na língua não conhecida por muitos/as de nós, leitores/as do romance em língua portuguesa. Teremos perdido essa informação se nos desviarmos da língua que não compreendemos. O comentário de Felipe sobre a perda da língua indica as alterações no modo de vida munduruku e lança luz sobre possibilidades:

Era comum a vovó convidar, cumprimentar e até ensinar as pessoas em sua língua materna, o munduruku. Ela vivia se queixando que a língua estava morrendo e que os jovens não estavam aprendendo, e isso era uma grande tristeza para ela, já que durante a infância seus direitos de falar em munduruku foram tirados pela força da colonização. Agora ela pelejava para ensinar o mínimo possível às novas gerações. Felizmente pude aprender um pouco da minha verdadeira língua, o que me causou grande estímulo em continuar com os sonhos de minha avó: o de que todo o povo aprenda novamente a língua munduruku. Confesso que, quando criança, não entendia muito bem a importância da língua para um povo, mas minha maior professora em Antropologia me fez enxergar com minúcia a importância da língua na realização ou manifestação de um povo (CARDOSO, 2019, p. 50).

A infância de Ester – que poderíamos situar na primeira metade do século XX, considerando que esta cena se passa por volta de 1980 –

é marcada pela “força da colonização”. A aproximação ao mundo não indígena é reconhecida por ela em especial pela perda da língua materna. O narrador e os demais indígenas de sua geração, que não viveram a experiência de Ester, não percebiam a gravidade dessa perda. No trecho, duas grandes professoras são mencionadas: a avó Ester, que luta para “ensinar o mínimo possível” e mantém o costume de cumprimentar e transmitir ensinamentos na língua materna; e a professora de Antropologia, na universidade, que possibilita ao narrador reconhecer a importância do que a avó vinha tentando ensinar. Na universidade Felipe percebe a importância da língua materna e se apropria dos instrumentos para dar continuidade ao sonho da avó, o de que todos os Munduruku voltem a falar a “verdadeira língua”.

Raçâp e Felipe, primeiro em Nova Olinda e depois em Manaus, estudam e se formam. No penúltimo capítulo, ficamos sabendo que Raçâp fizera mestrado e se tornara “uma grande liderança indígena na comunidade” (CARDOSO, 2019, p. 183). Vemos Raçâp produzindo um documentário cujo público alvo é seu próprio povo (CARDOSO, 2019, p. 191), tendo compreendido, a partir da Antropologia e da Sociologia, a importância de registrar seus costumes, sua língua, sua sabedoria. Felipe, num outro momento, diz ter “pescado” o primeiro mestrado e estar “caçando um conceito” (CARDOSO, 2019, p. 168), numa trajetória que certamente o fará voltar à universidade, como ele diz. Mesmo que Felipe e Raçâp não habitem o espaço da aldeia depois de se formarem, a busca pelo conhecimento não indígena converge para esse espaço. “Na verdade, a terra nunca sai de nós, assim como nunca saímos da terra. A terra é tudo aquilo que somos, já diziam os velhos” (CARDOSO, 2019, p. 159).

Assim como as expressões “pescar um mestrado” e “caçar um conceito”, pela centralidade dos verbos cuja ação remete a atividades do cotidiano da aldeia, a própria forma do romance indica que o diálogo entre os saberes tradicional e acadêmico se coloca em função do espaço da aldeia. Vejamos a relação entre tempo/espaço na aldeia e na cidade.

Nos sete primeiros capítulos (mais de um terço do romance), são narrados alguns poucos dias. Antônio, Maria e os filhos seguem da aldeia para a roça, de onde voltam com parte da farinha pronta, e se juntam aos parentes durante a noite. No trajeto, na roça e na aldeia contam histórias do passado e pensam no presente e no futuro; a marcação do tempo é menos objetiva. O narrador, a princípio distanciado dos acontecimentos, se identifica no capítulo V como primo de Raçâp, o filho mais velho

de Maria e Antônio; a narrativa dos primeiros capítulos se baseia no que Felipe tinha ouvido do primo. Daí em diante, começam a aparecer marcações temporais mais evidentes. Naldá, ao contar a história sobre Adelino, diz que ela tinha ocorrido “[...] uns dez anos atrás [...], eu acho que era o ano de 1968” (CARDOSO, 2019, p. 40).

Até o capítulo VII, deduz-se por indicações posteriores<sup>5</sup> que os fatos narrados se situam por volta do ano de 1980. À medida que a narrativa prossegue, as marcações temporais vão se tornando mais objetivas. No ano de 1982, acontece na aldeia o Festival Cultural Munduruku e Sateré-Mawé. A preparação, a realização e a avaliação da festa ocupam três capítulos (do VIII ao X).

No capítulo XI, ainda estamos em 1982, na aldeia. É o tempo de preparar a partida da família para a cidade. A partir do capítulo XII, quando Maria, Antônio e os filhos deixam a aldeia, o tempo narrativo parece se acelerar. Em 1983, chegam a Nova Olinda. No capítulo seguinte, o XIII, Felipe se prepara para deixar a aldeia e viver com os parentes na cidade. O capítulo XIV, que se inicia em 1984, quando Felipe chega a Nova Olinda, conta fatos que podem envolver cerca de quatro anos, tempo que Sueli demora para convencer a família a ir trabalhar para ela em Manaus. A proposta é definitivamente aceita pela família quando Sueli propõe matricular as crianças nas escolas da capital (CARDOSO, 2019, p. 147).

No capítulo XV, mais dois anos se somam: 1990 e 1991, tempo que compreende a chegada a Manaus e a morte de Sueli, quando então a família é obrigada a deixar a chácara em que trabalhava. O capítulo XVI, que trata do aprendizado de Antônio como pedreiro até a conquista de sua autonomia e dos planos de abrir uma loja de material para construção, vai de 1992 até o presente da enunciação, o ano de 2014.

Nos dois últimos capítulos, a passagem do tempo volta a assumir ritmo menos acelerado. No capítulo XVII, em 2013, todos voltam à aldeia para mais uma festa em torno do 19 de abril. Raçâp é já um antropólogo; Nayara está esperando o quarto filho do casal. No capítulo XVIII, Parawá morre e Raçâp recebe a notícia minutos antes de iniciar uma palestra na UFAM; de Manaus, Raçâp volta à aldeia para o funeral do avô.

---

<sup>5</sup> Raçâp conta ao narrador que havia beijado Nayara naquela noite após o primeiro dia de farinha. Em 1982, o narrador informa que o namoro havia começado dois anos antes (CARDOSO, 2019, p. 75).

Em síntese: o espaço da aldeia predomina em quatorze dos dezoito capítulos do romance (I a XI, XIII, XVII e XVIII); nesse espaço, a marcação temporal é menos objetiva; é possível deduzir que os fatos narrados nesses capítulos somem pouco mais de um ano (a farinhada, a festa, o ano anterior à ida para a cidade, nova festa em 2013 e enterro de Parawá em 2014). Já o espaço da cidade predomina em apenas quatro capítulos (XII, XIV, XV e XVI); neles, a marcação do tempo é mais objetiva e abarca mais ou menos três décadas (de 1983, quando a família de Maria e Antônio chega a Nova Olinda, a 2014, presente da enunciação).

Na estrutura do romance, o tempo da aldeia, alçado ao primeiro plano, é um tempo distendido; as várias histórias contadas pelos personagens merecem ser lembradas com detalhes. Já o tempo da cidade é descrito de forma rápida, sem detalhamento, indicando que tem menos importância na trama da narrativa. O tempo que Felipe e Raçãp passaram na universidade, por exemplo, não é registrado.

### **Da ignorância para a arrogância para a ignorância**

O narrador menciona a professora de Antropologia como figura importante para a compreensão do valor de sua “verdadeira língua”, mas se enfatiza essa lembrança podemos supor que a professora é exceção, e não regra, dentro do universo acadêmico. Não esqueçamos as palavras de seu Guariba sobre livros e pesquisadores. O processo de educação escolar é visto de forma crítica no romance, pensado a partir de suas contradições.

Maria reafirma que “[a]ntes os guerreiros ainda defendiam o povo com o arco e a flecha, mas hoje *o arco e a flecha viraram o caderno e o lápis*” (CARDOSO, 2019, p. 37, grifo nosso); ao mesmo tempo, a decisão sobre sair da aldeia é questionada desde o começo. Alguns parentes já tinham experimentado a vida na cidade por breves períodos, e não desejavam ver a família de Maria passar pelos mesmos sofrimentos. Seu Parawá, por exemplo, alerta sobre a necessidade do dinheiro para a sobrevivência na cidade, comparando com a vida na aldeia onde “a gente tem tudo, tem o rio e a floresta, a gente só passa fome se quiser” (CARDOSO, 2019, p. 103); mas entende que os tempos estão mudando e que é preciso estudar para defender os direitos indígenas. Mesmo assim, continua reafirmando seu desejo de que a família permaneça na aldeia. Sobre uma noite em que ouviam as histórias de seu Parawá, Felipe comenta:

O rosto da curuminzada expressava o poderoso ritual da oralidade. No ritmo dessa história, o velho sábio conduzia aquele momento tão precioso, fortalecendo os laços entre o passado, presente e futuro. As imagens, os gestos e até o tom de voz se tornavam dispositivos extremamente eficientes no processo educacional indígena. Seu Parawá sabia que a família de Antônio estava na iminência de ir embora, por isso, talvez, sua atuação como o senhor da palavra tenha sido mais enérgica do que nas outras vezes que contara as histórias (CARDOSO, 2019, p. 101-102).

Seu Parawá parece querer mostrar, com o uso potente de suas artes verbais, que não era necessário sair da aldeia. Felipe comenta as estratégias de atuação (imagens, gestos, tom de voz) como eficiente “processo educacional indígena”. Durante o dia de trabalho, como vimos em relação à farinhada, histórias são contadas; à noite, o protagonismo é dos mais velhos, como seu Parawá, o “senhor da palavra”. Na aldeia, todo tempo é tempo de aprendizado. E a fonte privilegiada desse saber são os mais velhos. Felipe, depois de sua inserção nos cursos e atividades da universidade, compara: “Às vezes penso que, nas palavras de seu Parawá, encontrei mais cientificidade de que nos textos ditos científicos” (CARDOSO, 2019, p. 196).

Ester relata seu aprendizado da língua portuguesa, num momento em que a aldeia recebeu “uma tal de Amélia” (CARDOSO, 2019, p. 54). Essa professora obrigava as crianças a falarem português e castigava as que se opunham ou não aprendiam como ela desejava. Amélia chegou a ser expulsa da aldeia, mas a essa altura “o pessoal já só falava português” (CARDOSO, 2019, p. 54). Na década de 1980, outros professores chegam à aldeia, “mas todos *pariwát*” (CARDOSO, 2019, p. 160). Embora alguns desses professores se esforçassem “para ensinar de acordo com os costumes” (CARDOSO, 2019, p. 160), a adaptação era sofrível.

Em Nova Olinda, a experiência escolar é marcada pelo preconceito: “Talvez entrar na escola fosse uma das maiores violências de nossas vidas” (CARDOSO, 2019, p. 160). As questões ligadas às tradições indígenas estavam ausentes dos currículos e experiências escolares, de forma que as crianças indígenas que iam estudar na cidade acabavam tendo muita dificuldade nesse processo formativo. Em Manaus, a experiência com a escola não foi melhor: “O ensino era rígido demais, e os professores quase todos carrancudos” (CARDOSO, 2019, p. 173). Felipe e Raçáp, sem dinheiro para pagar passagens de ônibus,

caminhavam seis quilômetros por dia no trajeto de ida e volta da escola. Enquanto as crianças revezavam estudo e trabalho, Maria cuidava de todos e Antônio aprendia o ofício de pedreiro.

O aprendizado prático de Antônio merece um parêntese. Ele pode se dar com a compreensão de Fábio, que “[...] sabia que Antônio – este já o revelara – era indígena e que ainda estava se adaptando na capital, assim como muitos outros que já tinham passado por lá” (CARDOSO, 2019, p. 174). O trecho apresenta o fato de Antônio ser indígena como uma espécie de segredo revelado a Fábio. Na continuidade da cena, Fábio diz a Antônio que ele próprio, quando começou a aprender o ofício de pedreiro, teve dificuldades. Na comparação consigo, Fábio indica que não relacionava as dificuldades ao fato de Antônio ser indígena. Experiências como essas tornam menos árdua a vida da família em Manaus. Antônio aprende o ofício e se torna autônomo. No final do capítulo XVI, Felipe conta que o tio tem planos de abrir uma loja de material para construção, mas pondera que esse plano pode demorar a se realizar porque Antônio frequenta o barzinho da esquina aos finais de semana. Como na aldeia, a presença da bebida alcoólica interfere negativamente na vida da família.

Outro aspecto da contradição nos processos de educação escolar está em que eles podem significar um afastamento dos valores indígenas. Felipe se pergunta: “O que eu devo ter inculcado, pelo amor de Deus, ao longo desse meu processo, que me deixou vaidoso?” (CARDOSO, 2019, p. 189). Ele se refere à conquista do saber; no processo de educação escolar deixou de se compreender como sujeito em constante aprendizado, se tornando vaidoso. A convivência com a aldeia lhe permite questionar sua vaidade acadêmica.

Um dia Ester questiona o período de ausência dos netos; Felipe responde que estavam tentando se arranjar na cidade e que a aldeia é longe de tudo. Eis a resposta de Ester:

Como assim longe? Longe do quê? A nossa família está tudo aqui, nosso rio, nossa floresta, nossa cultura. A gente está longe do quê? O que é que tem lá pra fora que é melhor do que aqui? A água lá é mais gostosa, a comida é melhor? As mulheres e os homens são mais bonitos? Quem decide o que é bonito? A fala deles é mais bonita? O trabalho...? (CARDOSO, 2019, p. 189).

Ester mostra que a distância e os valores são relativos ao mundo em que foram criados, aos conhecimentos produzidos nesse mundo; com isso,

chama a atenção do neto para a adesão acrítica aos valores da cidade que seu comentário sobre a distância da aldeia evidenciava. A fala da avó coloca em tensão a lógica do domínio de saber a que Felipe parecia estar aderindo; e ele diz ter sofrido “um verdadeiro trauma intelectual” (CARDOSO, 2019, p. 190). Por isso, em outro momento, afirma: “Saí da ignorância, passei à arrogância, e novamente entrei na ignorância” (CARDOSO, 2019, p. 168). Ao invés de tomar o processo de formação como conquista do saber a partir do título de mestre “pescado”, Felipe compreende que esse processo não termina: se todo dia na aldeia é preciso caçar, então “caçar um conceito” também é uma busca que se renova a todo momento. A ignorância é ponto de partida e ponto de chegada na busca pelo saber.

### Da vida para a literatura para a vida

Há conexões entre a vida de Ytanajé Coelho Cardoso e o romance *Canumã*. Ester, a avó de Ytanajé, vive na aldeia Kwatá e é uma das últimas falantes da língua munduruku. Assim como Felipe, Ytanajé entende que é necessário se apropriar ou – como diria Célia Xakriabá (2020) – “amansar”<sup>6</sup> as ferramentas da cultura dos *pariwát*, por muito tempo usadas contra o mundo indígena. No documentário feito por ele<sup>7</sup>, à moda de Raçâp, vemos Ester e outros Munduruku contarem as próprias histórias de vida e refletirem sobre o violento processo de perda da língua materna. (OS ÚLTIMOS..., 2017). Ytanajé defende que é preciso documentar esses últimos falantes, alguns dos quais já haviam morrido quando o documentário ficou pronto. O documentário de Ytanajé se endereça tanto para o próprio povo quanto para a sociedade envolvente, convidando à compreensão e ao diálogo.

Em um artigo acadêmico publicado por Ytanajé em 2018, sobre as últimas falantes da língua munduruku, lemos que Ester é considerada

---

<sup>6</sup> A respeito do conceito de “reapropriação”, Célia Xakriabá (2020), em “Amansar o giz”, comenta: “Em vez de usar o conceito de reapropriação, que é muito utilizado na antropologia, recorremos ao amansamento [do giz, como metáfora para os processos de educação formal] porque é um conceito elaborado a partir da resistência de amansar aquilo que foi bravo, que era valente, e, portanto, atacava e violentava a nossa cultura. Fizemos essa escolha porque o conceito de reapropriação, embora possa trazer um sentido próximo, não expressa o impacto e a violência do que foram a chegada e o propósito de implantação das escolas nos territórios indígenas”.

<sup>7</sup> O documentário *Os últimos falantes da língua munduruku: os profetas da ancestralidade* está disponível no canal do autor no YouTube.

“autoridade ancestral” (CARDOSO, 2018, p. 129) dentro da escola indígena. Nesse artigo, ele analisa o processo de mudanças, mais acelerado nas últimas décadas, em função de “relações econômicas e sociais emergentes”. Por um lado, tais relações alteram os modos de produção e reprodução cultural; por outro, mobilizam a “valorização do discurso ancestral no seio desse processo de reconfiguração educacional, o que impulsiona o campo acadêmico a traduzir essa oralidade ancestral e decodificá-la em linguagem escrita” (CARDOSO, 2018, p. 130). A partir dos conceitos de *habitus* (Pierre Bourdieu) e de dialogismo (Mikhail Bakhtin), Ytanajé compreende o processo de resistência em torno da língua e cultura munduruku como uma construção coletiva em face a mudanças sociais. Tanto o documentário quanto a pesquisa do autor articulam conhecimento acadêmico e tradicional como estratégia de valorização do universo cultural munduruku.

Além do trabalho como professor e das pesquisas em nível de graduação e mestrado, a escolha de Ytanajé por escrever uma obra literária diz muito sobre a insuficiência do diálogo entre culturas, como o próprio narrador do romance comenta. Pensando que vivemos num contexto de mudanças, Felipe conclui que o diálogo precisa se aprofundar para que o mundo não indígena compreenda a diversidade de culturas indígenas, contra “o conteúdo imagístico e simbólico, que pairou nas mentes das pessoas durante séculos” (CARDOSO, 2019, p. 195).

Um romance certamente pode contribuir para a abertura (ou a interdição) do diálogo entre diferentes tradições culturais, dado o prestígio que a literatura escrita goza na sociedade. Felipe e Raçâp discutem, por exemplo, as limitações do ponto de vista não indígena em dois romances: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. A respeito deste, criticam a postura do personagem Buell Quain por “[...] chegar a uma cultura e, depois de dois anos, achar que conhece o outro em sua intimidade” (CARDOSO, 2019, p. 193). Sobre o romance de Mário de Andrade, Raçâp havia escrito “[...] um artigo meio malcriado em relação à projeção do índio preguiçoso de que trata o texto” (CARDOSO, 2019, p. 196)<sup>8</sup>. A literatura é reconhecida dentro do próprio romance como discurso que precisa ser problematizado; ao

---

<sup>8</sup> Seria interessante colocar em diálogo a avaliação de Raçâp do romance *Macunaíma* com o texto “Makunaima, o meu avô em mim!”, em que Jaider Esbell (2018, p. 13) diz existir “um pleno sentido para além dos factóides sobre a preguiça e falta de caráter do Makunaima”. Segundo Esbell, a decisão de ir para a capa do livro de Mário de Andrade foi do próprio avô, que com isso estava fazendo a história dos makuxi, para que o povo pudesse se eternizar. Mas, para Esbell, agora é o momento de resgatar e cuidar do avô.



invés de *discurso de poder*, é preciso torná-la um *discurso poderoso*, que suscite a abertura ao que não se conhece.

A aproximação com o universo da escrita não ocorre sem conflitos, como vimos no romance. Maria sabe que é preciso ir à escola para aprender o que a escola não ensina (o respeito às histórias dos antepassados) e para defender o próprio povo. Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa anuncia desde as primeiras páginas que, se suas palavras foram colocadas em um livro com a ajuda de Bruce Albert, não é porque a escrita tenha para o xamã yanomami qualquer poder. Suas palavras, as palavras de Omama, permanecem na vida social. Ao contrário das palavras “coladas em peles tiradas de árvores mortas”, as suas “não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo”; apesar disso, escrevê-las é um ato de resistência, um pedido para que os não indígenas comecem a “pensar com mais retidão” a respeito dos Yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 66).

Nas culturas indígenas, a autoridade do conhecimento é atribuída aos mais velhos, colocados como figuras centrais. Kanátyo Pataxó (*apud* ALMEIDA, 2009, p. 72) afirma: “Os mais velhos são os nossos livros”. Célia Xakriabá (2020) diz que os mais velhos “são livros vivos da história do passado, do presente e do futuro”. A morte dos mais velhos é sentida como perda tanto individual quanto coletiva. Quando Parawá morre em *Canumã*, morre o “senhor da palavra”, guardião dos saberes ancestrais. Quando, no dia 05 de agosto de 2020, morreu Aritana Yawalapíti, “assassinado” pela COVID-19, como relata Felipe Milanez, sua sobrinha Watatakalu disse: “A perda do meu tio Aritana é a perda de 98% da nossa língua” (*apud* MILANEZ, 2020). Aritana, um dos últimos falantes da língua yawalapíti, falava outras línguas indígenas; era considerado o cacique do Xingu (onde estão reunidos dezesseis povos) e, em função da COVID-19, havia tomado a decisão de cancelar o Kuarup, ritual de luto que reúne as aldeias todos os anos.

A aproximação com o mundo não indígena tem sido historicamente marcada pela violência física e simbólica, como sabemos. Ao impor sua hegemonia, a cultura dominante exerce uma atração que pode ser assimilada pelos próprios agentes da cultura vista como dominada. Por isso, Ailton Krenak (2018, p. 15), ao refletir sobre a presença indígena na universidade, afirma que ela “só tem sentido pela diferença”, diferença que é geralmente impedida de se colocar como tal; para ele, a presença indígena na universidade deve recusar o nivelamento estético e conceitual,

buscar maneiras de produzir pensamento crítico, sem hierarquia entre saberes. Ester, por exemplo, diz em *Canumã* que tinha vergonha de falar a língua munduruku perto dos missionários (CARDOSO, 2019, p. 54). Davi Kopenawa (2019, p. 151, grifos do autor), numa publicação sobre a diversidade de línguas yanomami, diz:

A língua portuguesa é doce como caldo de cana, eu já sonhei isso: “*Fique esperto! O português é doce como caldo de cana!*”. Por que é doce? Por ter a intenção de fazer sua língua acabar. Quando você a engolir, quando você a coloca para dentro de si, você se apaixona por ela. Ao se apaixonar pelo português, você para de agir como Yanomami.

Esse apaixonar-se pela língua dominante talvez possa ser comparado com a paixão pela mercadoria, característica do mundo não-indígena segundo Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Ailton Krenak (2018, p. 16) observa como o saber dominante é *dominado* pela lógica mercantil, que decide qual rio pode ser assassinado, qual montanha pode ser destruída. Esse saber dominante pode também se fazer presente no mundo indígena, quanto mais este se distancia de suas matrizes culturais. Em *Canumã*, Felipe nota que as crianças na aldeia “não saem mais da frente da televisão. Depois que chegou aqui, não querem saber de mais nada. Parece uma doença isso...” (CARDOSO, 2019, p. 187). Há, portanto, muitas maneiras de lidar com a relação entre esses mundos. A leitura do romance *Canumã* pode indicar, nas relações estabelecidas com outros discursos em torno da vida dos Munduruku e de outros povos indígenas, que esses mundos já não são assim tão separáveis, para o bem e para o mal.

Tornar-se mestre em Antropologia abre para Raçâp um espectro de possibilidades que só sua geração pôde construir, com apoio das que lhe antecederam: a educação escolar é transformada em um capítulo na história de resistência indígena, diferente do que fora, para Ester, o processo de alfabetização em língua portuguesa. No entanto, com a morte de Parawá parece fechar-se o mundo da língua munduruku: valores culturais veiculados pela língua indígena vão sendo perdidos em função da proximidade com o mundo não indígena. No romance, a sobreposição dessas trajetórias pode representar a conexão entre os mundos indígena e não-indígena pela via do diálogo. Não se trata de mundos que se excluem. Ao tomar a caneta e o lápis como armas indígenas contemporâneas dentro de um processo de mudanças, o romance dialoga com realidades indígenas

relativas à aproximação com o mundo não indígena. A valorização da língua munduruku pode ser despertada pelo saber acadêmico em aliança com o saber tradicional, protagonizada pelos indígenas. O movimento em direção à formação acadêmica opera uma transgressão na vocação etnocida de certas formas de conhecimento, denunciadas no próprio romance. Em outras palavras: a alfabetização em língua portuguesa que representou o etnocídio da cultura indígena é também a arma a ser utilizada contra esse etnocídio.

Algumas décadas atrás, Edouard Glissant (2005, p. 49) disse que vivemos uma totalidade-mundo em que se “escreve na presença de todas as línguas”; a função do poeta seria então defender sua comunidade sabendo que ela se relaciona com todas as outras, mesmo que virtualmente. Não haveria possibilidade, para Glissant, de escrever sem enfrentar esse drama do multilinguismo, que evidencia, na coexistência entre línguas, os processos de convivência, mas também de opressão, de absorção. Defender uma língua significa, portanto, defender todas as outras. A pergunta fundamental para Glissant (2005, p. 46) é: “como ser si mesmo sem fechar-se ao outro; como consentir na existência do outro, na existência de todos os outros sem renunciar a si mesmo?”.

A compreensão coletiva dos Munduruku sobre a necessidade de valorização de sua língua e saberes me parece oferecer uma resposta à pergunta de Glissant. A defesa de sua própria língua mobiliza um universo de relações, em que culturas são postas em diálogo, naquilo que elas têm de diferença, como pode ser exemplificado pela utilização de conceitos de Bourdieu e Bakhtin por Ytanajé ou pela trajetória acadêmica de Felipe e Raçâp, incluindo as contradições próprias a esse processo.

Felipe conta no romance sobre ter visto uma cobra coral ser engolida aos poucos por uma cutimboia. Essa imagem, ele diz, permaneceu viva em sua memória como uma metáfora para a relação entre os *pariwát* e os indígenas, em que “estruturas mais fracas sucumbem diante de outras mais poderosas” (CARDOSO, 2019, p. 70). Mas, então, às vésperas de defender sua dissertação de mestrado, ele pensa que pode construir novas visões de mundo e ressignificar suas percepções. E diz: “Talvez tenhamos imagens mais amistosas daqui para frente, já que estamos num outro plano da cadeia biológica. Não somos cobras, somos pessoas” (CARDOSO, 2019, p. 70).

Há nesse comentário de Felipe um desejo de construir, a partir de possibilidades a serem inventadas, relações entre mundos distintos que não sejam aquelas em que as diferenças são hierarquizadas e impliquem a assimilação de uma à outra em função dessa hierarquia. Abrir-se para

o imprevisto dessa relação, como diria Glissant, recusando que ela seja posta como embate entre forças assimétricas, pode se relacionar ao que Ytanajé chama de produção da diferença, o que é diferente de um “conflito entre culturas” (SOUZA; BETTIO; CARDOSO, 2019). Se defender uma língua é defender a existência de todas as outras, então defender uma identidade significa a defesa de todas as identidades (GLISSANT, 2005, p. 118). Pensar a construção de um mundo efetivamente diverso, a começar pela recusa do ódio à diferença, pela defesa de todos os modos de vida, por uma construção coletiva de saberes que dialoguem a partir de suas especificidades, é um dos grandes desafios do nosso tempo<sup>9</sup>.

## Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. *Canumã: a travessia*. Manaus: Editora Valer, 2019.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. *Habitus, dialogismo e resistência no discurso das últimas falantes da língua munduruku do Amazonas. MOARA – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [S. l.], n. 50, p. 125-148, ago./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/6808>. Acesso em: 28 jun. 2021. ISSN 0104-0944. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i50.680810.18542/moara.v1i50.6808>.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. *E-book*.

---

<sup>9</sup> A defesa radical da diferença pode ser pensada, no romance, em relação também aos limites com que ela se depara. Por exemplo: o narrador encena uma espécie de “ponto cego” quando se trata de diversidade sexual. Durante o Festival Cultural, algumas moças se interessam por Raçâp e ele não lhes retribui por estar apaixonado por Nayara; Felipe faz questão de dizer às moças que ele não era “*caiu*” (CARDOSO, 2019, p. 73). A palavra não é traduzida, mas é uma resposta à pergunta delas “se Raçâp não gostava de mulher”. Ao final, quando Felipe se refere à trajetória dos primos, diz que Evelin “foi a única que não se arretou” (CARDOSO, 2019, p. 183); novamente, não sabemos ao certo o que indica o comentário do narrador, mas ele afirma: “garanto que seu [de Evelin] negócio é homem”. Nos dois casos, o narrador se preocupa em explicar, em “garantir”, a heterossexualidade dos personagens, não sendo a homossexualidade referida explicitamente.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018. ISSN 1984-1191. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005 (Coleção Cultura, v. 1).

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

KAYAPÓ, Aline Ngrenhtabare L.; KAYAPÓ, Edson. Amor originário. In: NEGRO, Maurício (org.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019. p. 15-25.

KOPENAWA, Davi. O português é doce como caldo de cana. In: FERREIRA, Helder Perri; MACHADO, Ana Maria A.; SENRA, Estêvão Benfica. *As línguas Yanomami no Brasil: diversidade e vitalidade*. São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental; Boa Vista, RR: Hutukara Associação Yanomami, 2019, p. 151-152.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. A presença indígena na universidade. *Maloca: revista de estudos indígenas*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 9-16, jul./dez. 2018. ISSN 2675-3111.

MACHADO, Ana Maria A.; SENRA, Estêvão Benfica. *As línguas Yanomami no Brasil: diversidade e vitalidade*. São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental; Boa Vista: Hutukara Associação Yanomami, 2019. p. 151-152.

MILANEZ, Felipe. Aritana Yawalapiti, 71. *Vagalumes: memorial de vítimas indígenas fatais da COVID-19*, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://memorialvagalumes.com.br/aritana-yawalapiti-71/>. Acesso em: 06 ago. 2020.

NHANDEVA, Alexandro da Silva; ALMEIDA, Tiago Pyn Tánh (org.). *Tetã tekoha*. São Paulo: Pólen, 2020.

OS ÚLTIMOS falantes da língua munduruku do Amazonas: os profetas da ancestralidade (Completo). [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (53 min). Publicado pelo canal Ytanaje Cardoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UbGZbrxRQjM&t=2179s>. Acesso em: 11 ago. 2020.

PACHAMAMA como paradigma filosófica: Kaká Werá e Márcia Mur. [S. l.: s. n.], 10 dez. 2020. 1 vídeo (143 min). Publicado pelo canal Literatura Indígena Contemporânea. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mU-QcLd42aM>. Acesso em: 19 dez. 2020.

SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

SOUZA, Adria Simone Duarte de; BETTIO, Celia Aparecida; CARDOSO, Ytanajé Coelho. Discutindo a literatura indígena a partir do curso de formação de professores indígenas. *Revista Cátedra Digital*, Rio de Janeiro, n. 5, 2019. Disponível em: <https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/discutindo-literatura-indigena-partir-do-curso-de-formacao-de-professores-indigenas/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/amansar-o-giz/>. Acesso em: 24 set. 2020.

Recebido em: 10 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 25 de maio de 2021.





## Trânsfugas e outros herdeiros das cinzas em Milton Hatoum

### *Defectors and Other Heirs of Ashes in Milton Hatoum*

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

luciana.persice@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-4374-5347>

**Resumo:** A figura do trânsfuga, conceituada aqui a partir de aportes de Pierre Bourdieu (2007) e Martine Leibovici (2014), tem uma presença marcante na obra literária de Milton Hatoum. Em seus três primeiros romances, que se sucedem e possuem elementos de continuidade de um a outro, observaremos alguns personagens, inclusive os narradores, como essa figura que transita entre dramas existenciais cruciais, tais como orfandade, bastardia, linhagem familiar, e diversas formas de estraneidade – seja enquanto estrangeiro em terra de acolhimento, um “estranho no ninho” da família onde nasce ou é acolhido, ou ainda noutras formas de interagir no mundo e com o Outro. Seres em trânsito ou fuga, alguns dos personagens de Hatoum nos permitem, então, evidenciar o estranhamento, a estranheza e inadequação no interior da própria casa, que às vezes é espelho de nosso país, e observar como eles encontram, cada qual à sua maneira, formas inesperadas de seguir caminho.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; trânsfugas; estraneidade.

**Abstract:** The figure of the defector, conceptualized here based on works by Pierre Bourdieu (2007) and Martine Leibovici (2014), has a strong presence in the literary work of Milton Hatoum. In his first three novels, written in a sequence, with elements of continuity from one to another, we will observe a few characters, including the narrators, as this figure who transits between crucial existential dramas, such as orphanhood, bastardy, family lineage, and several forms of strangeness - whether as a foreigner in a host country, a “stranger in the nest” of the family where he or she is born or welcomed, or in other ways of interacting in the world and with the Other. Beings in transit or flight, some of Hatoum’s characters then allow us to show the strangeness, the oddity and the inadequacy inside the house itself, which is sometimes a mirror of our country, and to observe how they encounter, each in their own unexpected way of moving on.

**Keywords:** Milton Hatoum; defector; strangeness.



Em seu estudo sobre “As contradições da herança”, Pierre Bourdieu analisa a “questão absolutamente fundamental em toda sociedade que é a ordem das sucessões, ou seja a relação da gestão das relações entre pais e filhos e, mais precisamente, da perpetuação da linhagem” ou a “tendência a perseverar no ser” (BOURDIEU, 2007, p. 231), que se traduz pela transmissão da herança paterna, suas condições e condicionamentos. É com relação a essa transmissão e eventual perpetuação que o sociólogo se refere aos “trânsfugas”, ou, mais precisamente, aos “trânsfugas de classe”. Nesse contexto, o trânsfuga seria o filho que lida com a experiência do “dilaceramento” ante a tarefa atribuída pelo pai de superá-lo em termos socio-econômicos. Bourdieu cita, em nota, o exemplo do jovem francês de origem árabe, “imprensado entre dois universos inconciliáveis” e que deve procurar “pais adotivos” nas figuras dos pais da namorada (“franco-francesa”), e, “através dela, a possibilidade de se reconhecer na escola” (BOURDIEU, 2007, p. 235). Entre fenômenos da sociologia e da psicologia, o trânsfuga escapa à identificação total com a classe social de origem (nesse caso, os pais pobres e/ou estrangeiros) e a de destino (o meio a que tem acesso eventual por casamento e/ou escolarização e educação).

O tema do trânsfuga, social ou não, se encontra e se multiplica no âmago da literatura de Milton Hatoum, e seus romances, pelo menos os três primeiros – que constituem o *corpus* desse trabalho –, versam sobre variações de contradições e contraditores da herança e da linhagem, seus heróis sendo transeuntes no espaço incerto e movediço do entre-dois mundos: o país de origem e o país de destino, a situação familiar inicial e o projeto de vida futura (seja em termos de ascensão social, de independência econômica, ou de simples distanciamento físico), ou a identidade individual no interior do núcleo familiar e as possibilidades e perspectivas de uma nova identidade (ou identificação) fora desse núcleo.

Pretendemos caracterizar aqui alguns dos trânsfugas em três romances que se sucedem: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005); personagens trágicos que encenam diferentes histórias de estraneidade e estranhamento; personagens ou seres ambíguos que conversam com elementos autobiográficos do autor, mas também com o espaço amazônico e sua capital, de fulgurante e paradoxal cosmopolitismo ilhado, eivada da memória de migrações e da imigração; seres híbridos que dialogam com o drama do “perseverar no ser” e no estar com o Outro, na relação assimétrica e dialética entre identidade e alteridade, e entre inclusão e exclusão.

Os três romances possuem em comum, de pronto, uma mesma forma de estruturação: em entrevista, Hatoum revela que, nos três casos, escreveu “o início, o fim e, só depois, o resto” (MILTON, 2009) – como

bom leitor de Proust. Deixou-se extraviar pelas contingências da trama, pelos vãos e desvãos da memória num vaivém incessante entre diferentes tempos e espaços, mas levou seu leitor ao final projetado – que nem é feliz nem conclusivo, deixando um rastro de mistérios, lacunas, alusões e perplexidades à deriva da leitura; leitor que se compadece do fado do(s) herói(s) e se depara com a obra aberta, que exige reflexão, a ser desvendada, de preferência relida – uma vez que, retrospectivamente, vários diálogos ou informações parciais fornecidas pelos narradores adquirem novo sentido diante de revelações subseqüentes; leitor que, ao longo da leitura, foi – implicitamente ou explicitamente – sensibilizado às artimanhas do processo da criação artística, pois esses romances são, também, meta-literários.

Com relação à figura do trânsfuga e suas várias ocorrências no texto de Hatoum, vale lembrar que se trata de um conceito inicialmente do âmbito da sociologia (da cultura) mas que, mais recentemente, tem sido estudado pelo viés da filosofia política: Martine Leibovici, por exemplo, estuda os trânsfugas sob essa perspectiva, priorizando narrativas autobiográficas. E seu estudo nos lembra que, nesse caso, quando o narrador

é um trânsfuga, que viveu ou ainda vive a repetição de situações em que se sentiu “pisando em falso”<sup>1</sup> – de certa forma aspirando a um alhures ou de certa forma provindo de um alhures – seu desejo de escritura excede o simples desejo de compreensão e exposição de si: ele também escreve para dar sentido à defasagem constantemente revivida entre suas disposições pessoais e a configuração das relações sociais em que ele teve que evoluir e que seu texto decifra. (LEIBOVICI, 2014, p.112, tradução nossa)<sup>2</sup>

Nos romances de Hatoum (que não são autobiográficos nem autoficcionais), narradores e/ou protagonistas compartilham a marca do imigrante, carregada pelo autor: nascido numa família de origem estrangeira, ele partiu de Manaus ainda muito jovem e foi para “o Sul”: Brasília, São Paulo, Europa e alhures. Assim, ele próprio trânsfuga em contexto de imigração, “de certa forma aspirando a ou provindo de um

<sup>1</sup> No original, “*en porte à faux*”, expressão que pode significar também “em desacordo, contradição ou conflito com”, “em desequilíbrio” ou “em situação desconfortável”, numa rica malha semântica.

<sup>2</sup> « est un transfuge, ayant vécu ou vivant encore la répétition de situations où il s’est senti en porte-à-faux — étant quelque part en aspirant à un ailleurs ou étant quelque part en venant d’ailleurs —, son désir d’écriture excède le simple désir de compréhension et d’exposition de soi: il écrit aussi pour donner sens à ce décalage constamment revécu entre ses propres dispositions et la configuration des relations sociales où il a eu à évoluer et que son texte décrypte ».

alhores”, faz de seus personagens, sobretudo os narradores escritores, seres que buscam essa “compreensão e exposição de si” enquanto tentam “dar sentido à defasagem” entre sua pessoa e seu entorno, entre sua identidade e seu lugar dentro da casa onde são criados; seres que habitam e evoluem nessa defasagem, nesse entre-dois assimétrico e instável; seres que oscilam, entre outros, entre inclusão e exclusão em seu meio – de origem e/ou de destino (LEIBOVICI, 2014). E o migrar do velho ao novo mundo pessoal exige abandonos, perdas e desperdícios; exige a um só tempo largar amarras e queimar navios, e caminhar, traçando e tramando rastros, sobre as cinzas do passado que se rejeita e deserta. É o que pretendemos evidenciar a partir de alguns dos trânsfugas mais marcantes: a narradora inominada e Halim (que também é, em certos momentos, narrador de *Relato de um certo Oriente*), o narrador Nael e Yaqub (*Dois irmãos*), e o narrador (e protagonista) Lavo e Mundo (*Cinzas do Norte*).

### **Trânsfugas e outros dilacerados**

O dilaceramento de que fala Bourdieu (2007) em seu estudo sobre “as contradições da herança” familiar, refere-se a pais que esperam que os filhos os superem em termos de sucesso econômico e social, e a filhos que vão se esforçar para atenderem a essa expectativa, numa empreitada fadada ao drama: se tiver êxito, o filho se afastará (fisicamente, emocionalmente, ideologicamente, politicamente etc.) de sua origem – o que gera sofrimento; se fracassar, o filho frustrará o projeto da família de progredir ou prosperar (seja em seu conjunto ou nas realizações individuais dos membros) – o que também gera transtorno.

Os narradores e outros personagens de Hatoum são seres dilacerados, cada qual à sua maneira, e se afligem entre êxito e fracasso, realizações e frustrações, sobretudo tendo como referência a família e sua posição em seu núcleo. Todos têm relação complexa com a linhagem e, juntamente com outros personagens, fazem com que a orfandade, a bastardia e a adoção constituam temas privilegiados nos romances.

Por exemplo, a narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (doravante *Relato*) e seu irmão de sangue, também não nomeado, são adotados pela matriarca Emilie. Não fica clara a razão dessa adoção, sabe-se apenas que a mãe biológica é vizinha de Emilie, e que tem contato com

os filhos quando já adultos (não há qualquer menção ao pai biológico).<sup>3</sup> Emilie tem quatro filhos com o marido (igualmente sem nome), aos quais a narradora e seu irmão de sangue, muito mais jovens, chamam de “tios”. Depois de quase vinte anos de ausência, a narradora retorna a Manaus com o propósito anunciado de reencontrá-la em seu leito de morte, devendo fazer o relato desse reencontro – que não acontece – ao irmão de sangue. A narrativa se estrutura como uma sucessão de narrações, cartas e outros testemunhos encaixados ou encadeados uns aos outros, articulados em torno da história dessa família de imigrantes levantinos e, sobretudo, da figura e da imagem de Emilie. O livro é o relato pedido pelo irmão, que imigrou para a Espanha.

A narradora, então, será adotada por uma família que foi acolhida pelo Brasil, numa *mise en abyme*<sup>4</sup> de adoções; conseqüentemente, será duplamente estrangeira, pois, de certa forma, será uma “estranha no ninho” nessa casa de imigrantes. Também ela, como o irmão que vive em Barcelona, deixa a terra natal, tornando-se, em novo espelhamento, migrante. Ela parte para “o Sul”, São Paulo, megalópole onde todos são anônimos, “filhos de ninguém”, e, talvez por isso mesmo, livres para assumirem novas vidas e identidades, mas onde ela encontra adversidades (não explicadas ao leitor) e passa algum tempo internada numa clínica de repouso. Volta a Manaus (temporariamente) para esse desencontro e esse relato, que termina falando sobre a dificuldade de narrar.

A narradora se instala na casa da mãe biológica (que está ausente, viajando), e já no primeiro diálogo, fragmentário, que tem com a empregada da casa, a questão da filiação desponta, pois ela lhe pergunta “se a criança [ao seu lado] era sua filha ou enteada” (HATOUM, 2008, p. 8) – tema de monta que se anuncia já na segunda página do relato. Ao sair para visitar a mãe adotiva, encontra a casa fechada, então, resolve dar um passeio pela cidade, um percurso nostálgico que é, sobretudo, um “diálogo” mental e afetivo:

<sup>3</sup> Pela descrição do interior da casa dessa mãe biológica, também ela sem nome, supõe-se que ela também seja de origem árabe (uma mistura de tapetes e baús orientais, objetos decorativos indianos, reproduções de ideogramas chineses...), mas essa questão não é desenvolvida na história.

<sup>4</sup> Em arte, procedimento de inserir, no interior de uma obra, uma representação de si mesma ou de outra obra similar, em miniatura; encaixe.

Senti falta do odor do jasmim branco [...] o perfume de um outro tempo, a infância. Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo [...] sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua [...] eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (HATOUM, 2008, p. 109)

Algo de proustiano nesse “perfume de um outro tempo” leva à deambulação física e, sobretudo, mental, pelos (des)caminhos da memória. Depois de tantos anos fora, a narradora busca lembranças de infância, sua própria história na cidade, mas se depara com “temor e estranheza”: identifica que um “abismo” – uma “defasagem” segundo Leibovici (2014, p. 112) – a separa “daquele mundo”: ao deixar Manaus, adotou outra cidade, outra vida, outro mundo. Trânsfuga, adquiriu outra identidade, e reconhece que “a estranheza é mútua”, mulher e cidade tornadas estranhas uma à outra. O sentimento de não pertencimento e de perda é inevitável: “eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui” – numa clara expressão do dilaceramento de que fala Bourdieu (2007). Mas é a qualidade de trânsfuga que permite à narradora o afastamento crítico necessário à realização da deambulação, pois ela decide ultrapassar o espaço da infância e se aventura pela “cidade proibida”: “Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida” escreve ao irmão, e conclui: “Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado” (HATOUM, 2008, p. 110) – a parte mais pobre da cidade e suas expressões de pobreza. A transgressão do interdito dos tempos de criança é uma conquista mental e afetiva da mulher adulta, que porta um olhar crítico sobre as cenas deploráveis do caos urbano e da miséria humana que testemunha.

Essa narradora sem nome também é trânsfuga por estar entre duas casas, duas mães, duas realidades familiares, duas gerações da família de adoção, o passado e o presente, o Norte e o Sul, sem conseguir, poder ou querer definir-se ou optar por uma das possibilidades ou direções ao seu alcance. Essa indefinição não é necessariamente negativa nem repreensível; pode ser encarada como uma situação híbrida resultante de culturas híbridas (BHABHA, 1998, por exemplo), mundos cada vez mais (de)compostos e mesclados, incertos, quiçá pós-modernos. Sem rumo certo na vida,<sup>5</sup> ela abraça a missão efêmera de escrever sobre

<sup>5</sup> Como a canoa sem rumo do desenho infantil que ela percebe ao entrar na casa da mãe biológica, e que “tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava” e que fez “latejar algo em sua memória, algo que remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos,

Emilie, enquanto retraça a própria história, ou, nos termos de Leibovici (2014, p. 112), dá forma a “seu desejo de escritura [que] excede o simples desejo” de fazer o relato do retorno à cidade da infância, pois ela “também escreve para dar sentido à defasagem constantemente revivida entre suas disposições pessoais e a configuração das relações sociais em que ele teve que evoluir e que seu texto decifra”: nas entrelinhas da história da matriarca e da família, a narradora forja para si um Norte, um senso de sentido e orientação, e o leitor desvenda seus dramas intrínsecos, seu entorno e a sociedade em que se insere.

Como a narradora inominada, outros personagens tentam escapar desses dramas ou sinas familiares, constituindo-se em trânsfugas em sua recusa, incapacidade ou impossibilidade de permanecerem no núcleo de origem. Nesse sentido, um grande trânsfuga dessa trama, no sentido de quem renega o núcleo familiar e o deserta, é Hakim, o primogênito, que, em conversa com a narradora, assim explica os modos de ser dentro do casarão, e sua recusa da estrutura de poder da família:

Alguns [moradores pobres da Cidade Flutuante] passaram a frequentar o sobrado para pedir conselhos a Emilie e, eventualmente, esmolas e favores. Muito antes de eu viajar [...] ela já distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro. Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro. [...] Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado dos galinheiros, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral. [...] Vozes ríspidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado. Lembro de uma cena que me deixou constrangido e apressou a minha decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe. (HATOUM, 2008, p. 76)

---

décadas” (HATOUM, 2008, p. 8) – numa imagem alegórica do que estaria por vir ou ser explicado ao longo do livro. A descrição desse quadro está em nota mais adiante.

O primogênito, então, renega o “teatro cruel no interior do sobrado”, os abusos praticados por Emilie e seus outros filhos contra agregados e criadagem, reinando absolutos, mandando, desmandando e incorporando a brutalidade (pós-colonial) aos hábitos da casa – que representa, em miniatura, o Brasil e suas contradições. E Hakim deixa a casa onde se sente uma voz e um olhar destoantes, sabendo-se figurante nesse “teatro cruel”. Acaba indo viver num país oriental, possivelmente o Irã, numa trajetória de imigração não explicada ao leitor, mas que faz dele, talvez, um adepto da aventura da imigração por terras exóticas e distantes, um trânsfuga cultural (pois não retorna às raízes levantinas da família). De qualquer forma, expatria-se, tornando-se sobretudo um trânsfuga em situação de imigração – reproduzindo, inversamente, o movimento migratório dos pais (HATOUM, 2008, p. 76).

A crítica à violência doméstica amplamente aceita (no Norte, segundo o personagem, mas também no resto do Brasil) será ecoada no romance seguinte. Em *Dois irmãos*, o narrador Nael fala do mesmo tipo de exploração dos serviçais, só que dando-lhe primazia entre os temas tratados, pois a maior vítima dessa violência, nesse romance, é sua mãe, a criada Domingas, agregada que habita os fundos do casarão de Zana e sua família: Domingas vivia

cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa (HATOUM, 2000, p. 67).<sup>6</sup>

Domingas gostava de Yaqub, o filho primogênito dos donos da casa, mas será estuprada por seu gêmeo Omar, e ninguém sabe ao certo – nem Domingas, nem Nael, nem o leitor – qual dos gêmeos é o pai do narrador. Nesse drama vivido entre casa grande e senzala, Nael passa parte da vida sem saber quem é seu pai, para, em seguida, esperar ser filho do gêmeo amigo Yaqub, até descobrir o estupro cometido pelo gêmeo temido Omar.

Assim, diferentemente da narradora do *Relato*, que, mesmo adotada e incorporada à família, é estranha a muitos dos dramas que relata (a chegada da primeira geração de imigrantes etc.) e mantém, quanto a

---

<sup>6</sup> A semelhança entre as práticas de violência no interior dos sobrados do *Relato* e de *Dois Irmãos* é um dos vários indícios da forte identidade entre as duas matriarcas de origem levantina; há, inclusive, menção, em *Dois Irmãos*, a uma Emilie, amiga idosa com quem Zana conversa em árabe.

estes, uma perspectiva distanciada, Nael encontra-se no cerne do enredo e participa dos dilaceramentos que lhe são intrínsecos.

Como o romance anterior, a história de *Dois irmãos* é contada em vaivém cronológico, tendo por preâmbulo o relato da morte da matriarca, para em seguida, no primeiro capítulo, voltar no tempo, para o momento do retorno do adolescente Yaqub de seu “exílio” no Líbano. O livro termina com o último encontro do narrador com um Omar de meia-idade e envelhecido, depois de seu “exílio” na prisão, que surge inadvertidamente, em noite de temporal, para fantasmagórica visitação à casa da infância e ao narrador. Também como no romance anterior, nas últimas páginas do texto, o narrador fala sobre seu trabalho de escritura recém-começado.

Com relação ao drama da filiação, de tanto testemunhar o ódio entre os dois irmãos, e a destruição da casa que lhe foi decorrente, Nael, depois de vivenciar o dilaceramento da dúvida e de outras rupturas, acabou renegando ambos os possíveis pais:

a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que [as boas] lembranças. A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada [...] Hoje penso: sou e não sou filho de Yaqub [...] O que Halim [o avô] havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos (HATOUM, 2000, p. 263-264).

O narrador rejeita, então, qualquer sonho de filiação, pois ambos são criaturas excessivas em suas maneiras de ser e em seu ódio recíproco. Nael não quer sentir-se continuidade ou filho de nenhum deles, contentando-se com a identificação maior com o avô, Halim, que tem pelo menino verdadeira afeição. Em certa ocasião, Nael e Omar, o problemático gêmeo caçula, ficam doentes ao mesmo tempo, e o narrador alegra-se ao “saber que Halim dera mais atenção ao neto bastardo que ao filho legítimo” (HATOUM, 2000, p. 200) – o que mostra que a questão da bastardia e da linhagem legítima possuem para esse patriarca polaridades invertidas.

Aliás, Halim, patriarca excepcional, admite que nunca desejou progenitura, e chega a reclamar com a esposa quando esta traz, do orfanato, a índia Domingas – que seria criada dentro da casa para tornar-se empregada agregada à família. Halim considerava “penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém” (HATOUM, 2000, p. 250) – sem qualquer sinal de dó pelos desvalidos. Anos depois, quando Domingas



dá à luz seu neto, porém, Zana lhe pergunta, irônica: “E agora, vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu [Nael] eras alguém, filho da casa” (HATOUM, 2000, p. 250). A passagem de “filho de ninguém” para “alguém filho da casa” é a aceitação da bastardia por esse patriarca que não se sente continuado nos filhos. Halim vai ao batizado do menino e pede que ele tenha o nome de seu pai.

Nael, então, mais que os gêmeos, carrega a linhagem de Halim, recebendo o nome do ancestral e a confiança do avô: “Eu era o seu confidente, bem ou mal era um membro da família, o neto de Halim”, e essas confidências, múltiplas, esparsas e fragmentárias serão preciosas para o narrador, que “juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado” (HATOUM, 2000, p. 134). Caberá ao neto escrever, se não a história da família (que é a narrativa do romance), as histórias e “causos” do avô, enquanto projeto de escritura anunciado nas últimas linhas do livro:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval [poeta e professor de francês], e a anotar minhas conversas com Halim [...]. Ia de um a outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (HATOUM, 2000, p. 265).

Essa narrativa não corresponde ao livro que o leitor tem nas mãos, onde os escritos de Laval são apenas mencionados e Halim não é a única fonte de informações do narrador. Essa escritura prazerosa é, entretanto, como que o “perseverar no ser” de que fala Bourdieu (2007), na efetivação da transmissão das histórias (da vida) do avô para o neto, numa linhagem refeita, recriada, depois de desvios e despautérios (a violência perpetrada contra a mãe e a incógnita da paternidade), sanando uma série de dilaceramentos vividos pelo narrador.

No final do livro, Nael já não é mais o filho da empregada e neto bastardo, mas proprietário de sua casinhola nos fundos do casarão – “A área que me coube, pequena [...] é este quadrado no quintal. ‘Tua herança’, murmurou [a tia] Rânia” (HATOUM, 2000, p. 256). A explicitação da palavra “herança” é de monta e representa a “perseverança no ser” e a materialização dessa perseverança no universo narrado. Único herdeiro, ironicamente, do que restou do patrimônio da família, e único perpetuador da memória desse núcleo familiar, ao aceitar essa herança, paradoxalmente, Nael é um trãnsfuga que supera a pobreza e a bastardia, e se estabelece como professor e futuro escritor.

Outro trãnsfuga de *Dois irmãos* é o gêmeo mais velho, Yaqub, que tem uma história complexa com a imigração e uma situação estorvante dentro da família. Preterido em prol do caçula depois de uma rixa violenta ainda na infância, que lhe gera uma cicatriz na face e outra ferida: Yaqub é enviado pelos pais ao Líbano, à terra do pai, para junto de sua família, onde vive como pastor alguns anos. Odiou a experiência de ser estrangeiro na terra natal do pai, verdadeira contra-aventura desproposita e, para ele, incompreensível. Já adulto, lembra: “Não morei no Líbano [...] Me mandaram para uma aldeia do sul, e o tempo que passei lá, esqueci” (HATOUM, 2000, p. 118-119). Não esqueceu e não perdoou, culpou os pais por esse exílio nunca explicado (a ele), e não se reconciliou com o caçula, que passou a agir como intragável filho único. Ao terminar a escola, um professor o aconselha a deixar a cidade: “Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão” (HATOUM, 2000, p. 41). Yaqub arquiteta, então, um plano, e parte para São Paulo (numa migração voluntária e premeditada), se forma engenheiro e casa com a moça que gerou a rixa de infância com o irmão. Anos mais tarde, profissional renomado, finge que ajuda o gêmeo nos negócios, mas arma-lhe uma cilada, leva-o ao fracasso e, com isso, à ruína da família, à venda do sobrado, e ao fim melancólico de uma história.

Esse trãnsfuga não só deserta o espaço familiar como o destrói, numa rejeição radical do passado e da estrutura familiar e afetiva onde se sentiu excluído ou preterido desde a infância. Aniquilou a casa em que se sentiu estranho e estrangeiro, rompeu definitivamente os elos, abandonou quem amou o irmão, “devorou” o irmão (denunciou-o à polícia política da ditadura militar). Adquire contornos de um trãnsfuga-ogro, obcecado pela rixa e pela ferida da infância, pela fratura do exílio, numa recusa obstinada em cicatrizar e/ou perdoar. Vingou-se, em suma, mas garantiu a herança material do possível filho, providenciando o legado da casinhola nos fundos do quintal. Esse legado pode dever-se a um sentimento de justiça e retribuição ao jovem e sua mãe, Domingas, que escaparam à sua sanha ressentida, ou a uma tentativa (frustrada) de forjar laços de parentesco, se não de filiação.

### **Contraditores da herança e da linhagem**

Nos três romances, o tempo entre a vivência dos últimos fatos narrados (em termos cronológicos) e sua escritura é longo e refletido. No *Relato*, a narradora leva “quase vinte anos” para voltar a Manaus e realizar encontros e lembranças que permitem o que Leibovici (2014, p. 112) define como a “compreensão e exposição de si”, ou seja, o retorno

à terra natal e as memórias que lhe são consequentes, e seu relato, que transmite ao irmão e ao leitor (cuja escritura, porém, é imediata). Em *Dois irmãos*, o narrador passa “mais de vinte anos” para escrever o livro, que não corresponde às anotações mencionadas nas últimas páginas, mas constitui, novamente citando Leibovici (2014, p. 112), um instrumento que confere “sentido à defasagem constantemente revivida entre as disposições pessoais” do narrador e seu entorno. Em *Cinzas do Norte*, o narrador leva “muito tempo” para contar a história de seu amigo Mundo, como lhe instara o tio Ran – respeitando a memória do amigo, mas não a urgência do tio.

O narrador de *Cinzas do Norte* é Lavo (Olavo), órfão criado pelos tios pobres, que conta a história de sua família e a da família de Mundo (Raimundo), herdeiro de grande fortuna e foco da trama. Começa a redigir seu livro ainda durante os acontecimentos narrados, como explica no penúltimo capítulo: seu tio Ran (Ranulfo), que escrevia, segundo suas próprias palavras, “o relato sobre Mundo”, “histórias de Mundo e do meu amor, Alicia [mãe de Mundo]”, verdadeira “mixórdia escrita a lápis” (HATOUM, 2005, p. 302), suspeita que ele, Lavo, também estivesse escrevendo um livro sobre o amigo. “[ele] queria que isso fosse verdade, pois só assim leria a última carta de Mundo” (HATOUM, 2005, p. 303), onde é revelado um grande segredo. Vários segredos e mistérios serão desvendados progressivamente no vaivém entre as diferentes fontes de que se serve Lavo para contar sua história.

O livro de Lavo se compõe, então, de sua narrativa (resultante de sua observação pessoal e dos aportes de seus interlocutores) intercalada de capítulos em itálico – o manuscrito escrito pelo tio, na primeira pessoa, na forma de uma série de depoimentos íntimos dirigidos ao rapaz morto –, cartas de Mundo enviadas a Lavo do autoexílio no Rio e na Europa, acrescidas, à guisa de último capítulo, da surpreendente e derradeira carta de Mundo, “rabiscada” em seu leito de morte, sobre seu fim de vida, suas considerações sobre a arte e a revelação súbita, feita pela mãe diante de sua morte iminente, da verdadeira identidade de seu pai. Em sua carta, Mundo fala da dificuldade de escrever: “pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar” (HATOUM, 2005, p. 303). O livro de Lavo começa com citações dessa carta, às quais acrescenta:

na margem da última página, estas palavras: ‘meia-noite e pouco’. Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber [...]: detalhes não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude (HATOUM, 2005, p. 9-10).

Essa circularidade entre *excipit* e *incipit* reforça a importância da carta reveladora: o preâmbulo do livro retrata a leitura da carta, em Copacabana, depois da morte do herói, e o primeiro capítulo volta no tempo, com a imagem do pai de Mundo, Jano (Trajano Mattoso) e seu cão Fogo, pelas ruas de Manaus. A insistência sobre a dificuldade de escrever, como no *Relato*, aponta para uma narrativa meta-literária, onde o processo artístico e criativo é particularmente relevante na elaboração da trama. Como os narradores dos romances anteriores, a história nodal (a trajetória de Mundo) será estreitamente tecida e enfiada a outras, dos demais personagens, alguns dos quais são fontes orais de informação desse narrador que aos poucos preenche lacunas, descobre detalhes e mistérios, e revela-os ao leitor numa oscilação cronológica característica da escritura de Hatoum.

O primeiro contato do narrador com o herói é episódico, um encontro casual em uma praça, em que Mundo lhe dá de presente o desenho da estátua de um navio (que adorna a praça):

Um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca [...] Foi o primeiro desenho que ganhei dele: um barco adernado, rumando para um espaço vazio (HATOUM, 2005, p. 12).

Que lembra um desenho mencionado na segunda página do *Relato*, outro barquinho sem rumo desenhado por uma criança, possivelmente a narradora, também ela, como Mundo, de horizonte pessoal incerto, à deriva na vida<sup>7</sup> (o personagem largado “à deriva” de *Dois irmãos* é o gêmeo Omar – expressão usada para caracterizar seu olhar fixo mas obnubilado, nas últimas linhas do livro).

Mais tarde, frequentam a mesma escola, e a amizade entre os meninos será duradoura e constante. Já nesse momento, ainda na infância, Mundo é um estranho, seja em casa ou no colégio, por causa de seu talento artístico.

Jano, filho de portugueses que enriqueceram no Brasil, deseja que o filho o suceda nos negócios da família, frequente a elite local e seja

---

<sup>7</sup> Num canto da parede da sala da casa da mãe, a narradora percebe “um pedaço de papel” que “parecia o rabisco de uma criança” onde “duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de águas de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel” (HATOUM, 2008, p. 8).

bom aluno. Mundo gosta de desenhar, conviver com as crianças pobres e correr pela chuva. Então, seja por zelo da mãe ou punição do pai, o menino vive trancado no porão do palacete, desenhando. Um dia, quebra a janela do porão e foge para mostrar um desenho ao pai; o menino se fere na mão – o que cria uma cicatriz (cuja origem o próprio jovem esquece, e sua mãe não quer explicar); o pai permanece insensível ao talento do menino, sonhando para ele outros pendores e valores.

Em diversos momentos do texto, essa ferida inicial, que é também moral e afetiva, será evidenciada e amplificada. Por exemplo, diante dos objetos no quarto do filho, Jano diz a Lavo: “Nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser da mãe. Meu filho não pode continuar assim” (HATOUM, 2005, p. 33); ou quando Mundo reclama do pai: “[ele] não pensa que o filho pode ser diferente dele” (HATOUM, 2005, p. 64), e “um pai não pode gostar mais de um cachorro do que de um filho” (HATOUM, 2005, p. 123) – diz o jovem ressentido com o entrosamento entre Jano e Fogo; ou ainda: “hoje, [meu pai] faz quarenta anos, mas deve comemorar só o tempo que viveu sem o filho” (HATOUM, 2005, p. 45) – plenamente consciente e amargurado com a rejeição paterna. Um dos observadores do ressentimento crescente entre pai e filho é Macau, o motorista: “Pai e filho sempre tiveram a alma danada [...] Um pai torto: nunca pôs a criança nos braços. Tinha uma birra esquisita com o Raimundinho.” (HATOUM, 2005, p. 275).

Em *Dois irmãos*, a rixa entre Yaqub e Omar é um fado; segundo Domingas, “nasceram perdidos” (HATOUM, 2000, p. 237), condenados ao ódio mútuo pelo mito. Como a cicatriz no rosto de Yaqub, que registra o momento crucial em que o ódio entre os gêmeos é como que selado, a cicatriz na mão de Mundo (que não será valorizada na trama) sela a diferença, imperdoável para Jano, entre filho e pai. Diferença que o pai suspeita, o narrador sugere e o leitor conclui, e que tem a ver com a verdadeira identidade do pai do menino.

Também na escola a arte de Mundo lhe cria problemas. *Corpos caídos*, “primeira sequência” de desenhos do futuro artista, é vista – com maus olhos – pelos colegas retratados:

Vimos nossos corpos tombados, nossos rostos fazendo caretas medonhas: [um], meio monstruoso e o único sem cabeça, [outro,] com cara de gafanhoto, e o professor, no centro da quadra, um arlequim atarracado, a cabeça separada do corpo. Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados” (HATOUM, 2005, p. 17-18).

Primeira obra vista pela coletividade e primeira punição social: em resposta às caricaturas e às distorções monstruosas, Mundo será humilhado publicamente: colam-lhe uma rabiola nas costas, ateam fogo e riem quando o menino se joga no lago da praça. O menino não reagiu, e comentou com o amigo que “estava acostumado”, referindo-se à constante rejeição do pai no interior do casarão. Exclusão e incompreensão universal de Mundo e sua arte; ele não se enquadra e não se esforça para fazê-lo, trânsfuga que se assume diverso.

O “fogo”, então, é uma presença recorrente na trama, desde o título, que fala em “cinzas”, passando pelo “fogo escondido”, que representa, para o narrador, a lembrança da história de Mundo, assim como se manifesta no cão de Jano, fiel companheiro do rico empresário, “seu tesouro”, espécie de filho substituto ou duplo do dono. Também fará parte da primeira obra adulta de Mundo, *Campo das cruces*, grande projeto que denuncia “a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus” (HATOUM, 2005, p. 148) – as “cinzas do norte” –, e o “crime urbano” que representa o condomínio do Novo Eldorado, empreendimento mal realizado por agentes do governo militar; a obra inclui uma performance dos moradores, em que se queimam oitenta cruces e se critica o regime. Em retaliação, o pai, que tem amigos no comando do governo local, junta todos os pertences, desenhos e quadros do filho, e os incinera numa fogueira armada no quintal. O rompimento definitivo entre os dois é selado por fogo e cinzas em ambos os campos da guerra entre pai e filho.

Entre o nascimento feliz e o incêndio das obras de arte do filho, Jano passa por um longo processo de frustração e decepção. Ran explica a Mundo:

[Alicia] me disse que Jano estava feliz por ter um herdeiro Mattoso, um homem, e não falava em outra coisa, e depois tua mãe percebeu que ele estava envaidecido não com o filho, mas com o herdeiro, até que um dia brigaram por causa da palavra *herdeiro*, que ela não aguentava mais ouvir... Jano disse: “É o que meu pai mais queria, um neto... um herdeiro [...]” [Eu e tua mãe namorávamos no cinema...] enquanto teu pai trabalhava para o herdeiro. E logo que ele chegava em casa e perguntava: “Onde está o herdeiro?”, tua mãe dizia: “Nosso filho tem nome” (HATOUM, 2005, p. 216, grifo do autor).

Talvez suspeitando não ser o pai do menino, Jano assumiu, mesmo assim, a ideia de fazer dele o herdeiro da família portuguesa empreendedora e seu continuador. O pai de Jano era um imigrante português pobre que fez fortuna em Manaus: “Ele veio de Portugal sem um tostão no bolso. Só coragem e vontade de ser alguém. Um homem religioso que acreditava na civilização, no progresso” (HATOUM, 2005, p. 35). Esse espírito empreendedor também será descrito no *Relato*: “a sanha e a determinação dos que desembarcam jovens e pobres para no fim de uma vida atormentada ostentarem um império” (HATOUM, 2008, p. 56). E o pai de Jano, de fato, ergue um império, que o filho pretende ampliar e legar à sua descendência como parte de um projeto familiar com ambições civilizatórias, numa lógica que reproduz padrões arcaicos de colonização.

A palavra “herdeiro” é colocada em destaque no texto, e sua diferença com relação a “filho” é ressaltada pela mãe, mas Jano não faz distinção: “Se eu tivesse outros filhos! Por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um” (HATOUM, 2005, p. 87) – o filho cada vez mais distante do pai não se assume herdeiro. A certa altura, depois de nova decepção, resume: “[Mundo] não herdou uma gota do meu sangue” (HATOUM, 2005, p. 88) – seja como força de expressão ou clarividência.

Mundo será, então, um grande trãnsfuga que rejeita, como a mãe, a noção de herdeiro, contesta o pai politicamente, critica seus feitos comerciais, abandona a casa, as escolas, sabota o projeto do pai, para ele, de formatura e profissionalização, refugia-se num bairro pobre da periferia, escapa com a ajuda da mãe para o Rio, e, de lá, para a Europa, onde, rebeldia máxima contra os ditames do patriarca, vive (mal) de seu trabalho como artista. Dentre os personagens de Hatoum (no *corpus* estabelecido aqui), Mundo será o maior contraditor da herança paterna: responde rejeição com rejeição, ódio com ódio, fogo com fogo, até depois da morte do pai, realizando uma obra, *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*, que ele assim explica a Lavo em sua carta final:

Em Londres me concentrei nos sete quadros-objetos, era um modo de me libertar. A imagem de Jano não ficou isolada na minha cabeça, era o processo que interessava, a vida pensada, a vida vivida, *dilacerada* [...] Formas mais ou menos figurativas, *decompondo o retrato da família*, até chegar à roupa e aos dejetos de Jano. Ideias e emoções que nos movem. Me livrei de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis *dar algum sentido a minha vida*. (HATOUM, 2005, p. 307, grifo nosso).

Mundo cria algo novo e instigante a partir de resíduos – como que cinzas – do pai, voltando a elaborar, como nas caricaturas dos colegas da escola, deformações monstruosas. Dá forma a ideias e emoções – emoções também monstruosas, intensas –, assim como dá “algum sentido à sua vida” – formas que, como no caso do narrador analisado por Leibovici (2014, p. 112), produz sua arte “para dar sentido à defasagem constantemente revivida”, a ferida repetidamente aberta pela lembrança dilacerante da rejeição do pai. O artista representa, expressa e exorciza o peso dessa história e a ironia dramática do “filho querido”, menos amado que o cão.

Mundo também será trânsfuga ao deixar Manaus, migrar para o Rio, e, depois, emigrar para a Europa. A epígrafe do livro já anuncia esse contexto trânsfuga: “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares (João Guimarães Rosa)” (HATOUM, 2005) – o rebelde e cosmopolita Mundo aspira, de fato, à amplidão de seu apelido. Na Europa, ele conhece a brasileira Mona e, através dela, toda a uma comunidade de estrangeiros que se agrega e solidariza em Londres. Sobre essa amiga que o acolhe, ele diz: “desconfia até da própria sombra, e tem um olhar melancólico e autoirônico dos para sempre expatriados” (HATOUM, 2005, p. 244). Esse entendimento entristecido da vida do autoexílio desconstrói qualquer glamour inicialmente vislumbrado na vida nas grandes capitais europeias. O imigrante pobre, como é o artista principiante, enfrenta toda sorte de percalços, pena com a solidão e se dilacera entre desejos antagônicos de persistir no sonho e de sucumbir à saudade e ao (re)conforto da terra natal e da família.

Sobre sua vivência no exterior, Mundo avalia:

Um desconhecido, doente e estrangeiro. Mais um artista no desterro [...]. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (HATOUM, 2005, p. 308).

Está claro que o herói não tem a sanha do imigrante empreendedor, e não encara a imigração como uma aventura, mas como uma atribulação. Interessava-lhe a arte, mas a doença o abate e o obriga a voltar, não ao lugar de origem (“impossível”, terra do pai, onde deveria ter sido herdeiro), mas ao Rio de Janeiro, onde a mãe se instala depois da morte de Jano.

Mundo termina sua derradeira carta e o livro de Lavo: “O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...” (HATOUM, 2005, p. 311). Essa frase final da despedida de Mundo reúne ecos de narrativas passadas: “um amigo distante no outro lado do Brasil” lembra a descrição



do adulto próspero e promissor Yaqub, que subia na vida em São Paulo, “usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil” (HATOUM, 2000, p. 61) – num possível entendimento de que Lavo, ao se tornar advogado de carreira, ascendia (como Yaqub, reproduzindo o modelo da ascensão social rejeitada por Mundo); o outro eco de um livro passado é a referência a ser “menos que uma voz”, remetendo ao *Relato* e à necessidade da narradora de “recorrer à própria voz” que unificaria as demais, em seu mosaico de narrações (HATOUM, 2008, p. 148) – em situações opostas: ele, moribundo, ela, sobrevivente.

Já Lavo nunca quis sair de onde nasceu:

Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição” (HATOUM, 2005, p. 269).

Medroso e modesto, revela ao leitor suas conquistas, por vezes, de maneira elíptica. Jano comenta: “Li teu nome na lista de calouros da faculdade de direito. Alícia vai se orgulhar do amigo do filho” (HATOUM, 2005, p. 91). E é ela quem diz a Lavo, sobre Mundo: “Ele te admira, Lavo. Um órfão criado por uma tia pobre... Vai ser advogado, e pode vir a ser juiz, doutor” (HATOUM, 2005, p.193), e pede que Lavo converse com o filho rebelde, pois “as palavras de um órfão valem mais” que as suas, numa inversão radical da expectativa inicial (o órfão fadado irremediavelmente a diferentes formas de exclusão). O narrador, então, revela ser, também ele, duplamente trãnsfuga, pois, deixa para trás a situação econômica precária da infância – o que já o torna um “trãnsfuga de classe”–, mas escapando ao modelo convencional da busca de uma ascensão social desenfreada: um “trabalho sem ambição”, um homem cuja ambição é advogar “em defesa de detentos miseráveis esquecidos nos cárceres” (HATOUM, 2005, p. 285) – outro tipo de ambição.

Aliás, a trajetória dos amigos tem o movimento de uma gangorra: nascidos na mesma época, no momento em que ocorriam os festejos faustosos do primeiro aniversário do “herdeiro”, os pais de Lavo morriam num naufrágio. Enquanto Jano dizia a todos que Mundo seria “o maior exportador da região” (HATOUM, 2005, p. 217), Lavo era acolhido por Ramira, costureira modesta, e Ranulfo, sem profissão definida. As expectativas, com o tempo, se invertem, o órfão progride e o herdeiro se perde. Cada qual trãnsfuga à sua maneira, driblando expectativas e sonhos alheios, encontram seu lugar, seja para morrer (no caso de Mundo) ou para “perseverar no ser”, sobreviver (no de Lavo).

## Concluindo. Caminhos sobre cinzas

Nenhum dos personagens mencionados tem filhos, ou dá sinal de desejar iniciar sua própria família, alguma nova linhagem. Parecem todos descrentes do futuro – “essa falácia que persiste” chega a dizer Nael (HATOUM, 2000, p. 263), atendo-se ao passado e sua lembrança melancólica.

Ao lado dos grandes contraditores da herança, que traem as expectativas do núcleo familiar (o qual desertam, descontinuam e/ou destroem), há os narradores, testemunhas da ruína da casa, órfãos ou bastardos excluídos por princípio da família e que, por isso mesmo, sobrevivem à sua ruína. Estes não só sobrevivem, como descortinam caminhos pessoais inauditos, contrariando e desviando-se da sina prevista: reescrevem o destino traçado pela doxa e escrevem livros, onde deixam de ser figurantes de histórias alheias para tornarem-se seus tecelões, artífices ou arquitetos – protagonistas do fazer criativo.

No *Relato*, o sobrado decai e se esvazia; em *Dois irmãos*, é desmembrado e vendido; em *Cinzas do Norte*, é simplesmente demolido. Numa progressão crescente da degradação, são verdadeiras “Casas de Usher”, cuja queda fatídica decorre de uma corrupção intrínseca (no caso do conto de Poe, o incesto entre os irmãos, causa ou efeito do fim da linhagem – origem, talvez, da recorrente sugestão de incesto nesses romances de Hatoum). Todas essas quedas são enredos dinâmicos em que a destruição cede lugar à criação (a ruína da casa gera seu relato), inscrevendo, em linha d’água, o movimento da Fênix renascida das cinzas pelo ato de recordar fatos e personagens, devolvendo-lhes vida e alma.

Essas cinzas, sinal da destruição de outrem, são o próprio solo onde caminham os narradores, base de suas reflexões e questionamentos. Sobre os restos da casa caída eles traçam e tramam os rastros da própria existência que, do ponto de vista dos patriarcas, é marginal, mas que, ao se assumirem trãsfigas-testemunhas, angariam para si a primazia, a autoria, escrevem a história e dela se apropriam.

Concluimos com a poética descrição da queda da casa do *Relato*, quando morre a matriarca:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa. (HATOUM, 2008, p. 124)

## Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). *Pierre Bourdieu*. Escritos de educação. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. p. 231-237.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEIBOVICI, Martine. De Ricœur à Foucault: en finir avec l’herméneutique de soi? Quand transfuges et parias racontent leur vie. *Tumultes*, Liège ; Paris, n. 43, p. 107-121, 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-2-page-107.htm#no5>. Acesso em: 24 jun. 2020.

MILTON Hatoum – Conexões Itaú Cultural (2009) – Parte 1/4. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (3 min.) Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g9EwHRY9pm4&feature=emb\\_rel\\_end](https://www.youtube.com/watch?v=g9EwHRY9pm4&feature=emb_rel_end). Acesso: em 23 jun. 2020.

Recebido em: 17 de julho de 2020.

Aprovado em: 30 de abril de 2021.



## **Autoexílio e pátria literária em *Los Eunucos Inmortales* de Oswaldo Reynoso**

### ***Self-exile and Literary Homeland in Los Eunucos Inmortales by Oswaldo Reynoso***

Lara Poenaru

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

larapoenaru@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9404-536X>

Rômulo Monte Alto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

romulomontealto@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5859-9867>

**Resumo:** Este artigo discute os reflexos do autoexílio no livro *Los Eunucos Inmortales* (1995), do escritor peruano Oswaldo Reynoso. Parte da hipótese defendida por Torres (2016) de que a prosa de Reynoso, após o exílio, pode ser lida desde uma segunda onda criativa, caracterizada pela linguagem poética que visa ao descobrimento da identidade, e propõe analisar três fatores de inflexão do romance: o paralelismo entre Lima e Pequim na descrição dos eventos históricos violentos, a construção da imagem do estrangeiro e o viés antropológico adotado para se pensar pátria e identidade. Se anteriormente Reynoso buscava a liberdade a partir da crítica visceral ao capitalismo, agora muda o objeto de sua procura vital, desencadeada após a frustração do regime maoísta. Para o narrador, a liberdade, agora entendida como felicidade, passa a se encontrar na literatura e não na realidade, o que o leva a propor que sua identificação nacional não se alinha mais à pátria geográfica, mas à pátria literária.

**Palavras-chave:** Literatura peruana; exílio; pátria literária; literatura e sociedade.

**Abstract:** This paper discusses the reflexes of self-exile in the book *Los Eunucos Inmortales* (1995) written by Peruvian author Oswaldo Reynoso. Considering the hypothesis defended by Torres (2016) that Reynoso's prose, after exile, can be read from a second creative wave, characterized by the poetic language aimed at the discovery of identity, three novel innovations were analyzed: parallelism between Lima and Beijing; the construction of the foreigner's image; the anthropological bias adopted to think of homeland and identity. If Reynoso previously sought freedom from a visceral criticism of capitalism, now the object of his vital search, triggered after the frustration of the Maoist regime, changes. For the narrator, freedom, now understood as happiness, comes to be found in literature and not in reality, which leads him to propose that his national identification is no longer aligned with the geographical homeland, but with the literary homeland.

**Keywords:** Peruvian literature; exile; literary homeland; literature and society.

*La patria que no está en ninguna parte  
esa es mi verdadera patria*  
(Oswaldo Reynoso, 2005b)

*La búsqueda de una divinidad concreta, humana y bella,  
que me enseñe el goce pleno de la libertad*  
(Oswaldo Reynoso, 2005b)

## Introdução

Oswaldo Reynoso (1931-2016) é reconhecido pela crítica contemporânea como um dos narradores peruanos de maior relevância no país, consolidando-se como referente de uma prosa urbana inaugural marcada por uma vertente violentamente realista, na qual inovações nos planos formal e temático se engendram, produzindo um quadro irreverente e quase lúdico sobre a desigual experiência moderna em Lima. Em suas obras, destaca-se o desenvolvimento de uma narrativa que parte de uma percepção ultra humanizadora das personagens, na qual se ampliam e se complexificam seus traços (a)morais, fugindo de um maniqueísmo reductor.

Ricardo González Vigil (2008, p. 192), em sua antologia da narrativa peruana recente, ao analisar a produção de Oswaldo Reynoso, sustenta que o autor constrói ao longo de suas obras uma espécie de “religião erótica e estética”, que busca sua dimensão divina a partir do gozo pleno da liberdade, alcançado através das experiências proibidas,

via delito, delinquência e transgressão. Jorge Eslava (2005) destaca que as obras que combinam, no mesmo plano, sordidez e injustiça com desejo e felicidade, oferecem um novo caminho para se (re)conhecer a experiência humana. Nesse sentido, nota-se que, nas obras de Reynoso, o corpo torna-se sujeito e objeto das experiências mais cruéis e prazerosas experimentadas pelas personagens, e é através desse processo catártico de exploração de limites entre o sublime e o terrível, que se encontra o cerne do projeto estético-literário deste autor.

Uma das causas que justificariam o renovado interesse na produção de Reynoso é a profunda mudança no horizonte de recepção de sua produção, que revisou seu valor literário, especialmente nos fins dos anos de 1990. O aparecimento de uma crítica menos conservadora, a formação de um público leitor especializado que revalida suas obras, o espaço dado pelas mídias para o renascimento do autor após seu autoexílio e o trabalho de mentor de novos escritores, que vieram a se tornar autores de prestígio na atualidade, são algumas das causas que impulsionam e validam a releitura das produções de Reynoso, no âmbito da crítica.

Com o objetivo de contribuir para a ampliação do acesso à produção literária deste autor no âmbito brasileiro, bem como refletir criticamente sobre os limites e alcances dessa obra para a teoria literária, propõe-se no presente trabalho uma discussão sobre o romance *Los Eunucos Inmortales*, lançado em 1995, alguns anos após o retorno do escritor ao Peru, depois de um período de doze anos em autoexílio na China. Considerando a hipótese defendida por Torres (2016) de que, pós-1989, a produção de Reynoso deve ser pensada sob uma segunda incursão crítica, mais afastada de questões ideológicas e mais próxima da subjetividade e da poética, busca-se analisar a guinada criativa observada na obra autobiográfica a partir de três pontos: o paralelismo entre Lima e Pequim na descrição dos eventos violentos de ambas as cidades, a construção da imagem do estrangeiro e o viés antropológico adotado para se pensar pátria e identidade. A partir dos três pontos abordados, objetiva-se compreender em que medida vida e obra / autoexílio e romance autobiográfico se tangenciam simetricamente na construção de uma nova perspectiva de identidade nacional: a pátria literária.

### **A trajetória criativa de Reynoso**

Em 1955, Reynoso publica sua primeira obra, a coletânea de poesias *Luzbel* (1955) e, somente seis anos depois, lança seu primeiro livro em prosa, *Los inocentes* (1961), que viria a se consolidar, muitas

décadas depois, como um *best seller*. Em 1965, Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay Milagros*. A obra, como sugere Jorge Eslava (2005), apresentava um quadro expressionista que exibía a deterioração moral da sociedade peruana, tendo como pano de fundo uma procissão religiosa tipicamente limenha, a procissão do Senhor dos Milagres (ESLAVA, 2005, p. 16).

Em 1965, após a publicação de *En Octubre no hay Milagros*, o crítico José Miguel Oviedo publica uma resenha intitulada “Reynoso o la fascinación por el abyecto”, cujo título já antecede o tom da crítica. Oviedo se incomoda com as cenas pornográficas, consideradas excessivas, assim como o emprego de gírias e palavrões, que, segundo ele, não enriqueceram a obra.

Trataremos o romance de Reynoso pelo que ele tenta ser: uma obra literária; e o seu autor pelo que ele efetivamente é: um autor fascinado pela abjeção, morbosidade e imundície [...] esse tipo de narrador escandaloso e coprolático que apenas espreita nossa literatura. [...] Nesse proceder de acumulação, pervertido entre nojo e prazer, Reynoso parece se incluir na linha condenada de certos escritores-pornógrafos, como Henry Miller (REYNOSO, 2006, p. 397, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Marco Martos, também em 1965, publica no jornal *La Tribuna* uma crítica na qual elogia o tratamento dado à temática urbana e seu valor de denúncia; contudo, não prevê a transcendência do livro dentre os cânones peruanos, especialmente em razão da linguagem procaz que desmerece o relato (REYNOSO, 2006, p. 401). Cornejo Polar, em 1966, no jornal *El Pueblo*, apesar de reconhecer as inovações do livro no plano temático, no ritmo da narração, no uso das figuras literárias e no vigor e originalidade da linguagem, critica o ingrediente predominantemente sexual e prevê o “mal uso” que muitos leitores farão da obra (REYNOSO, 2006, p. 405). Em resposta às críticas, Mario Vargas Llosa escreve em 1966 o artigo “¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?”, no qual associa a concepção conformista e provinciana da literatura a um sintoma

<sup>1</sup> “Trataremos la novela de Reynoso con lo que intenta ser: una obra literaria; y a su autor como lo que evidentemente es: un autor fascinado por la abyección, la morbosidad y la inmudicia (...) ese tipo de narrador escandaloso y coprolático que apenas si asoma en nuestra literatura. (...) En este proceder por acumulación, enfangado entre el asco y el placer, Reynoso parece ubicarse en la línea condenada de ciertos escritores-pornógrafos, Henry Miller entre ellos.”

do subdesenvolvimento cultural do Peru. Para o autor, no entanto, a narração, em vários momentos, parece preferir o documental ao ficcional, o que impacta negativamente na qualidade da obra.

Reynoso, em entrevista, relembra as respostas violentas das instituições conservadoras: “quando publiquei *En Octubre no hay Milagros* a coisa cresceu mais. Chegaram a queimar o livro na procissão. Inclusive, enviaram um memorial ao Ministério de Educação, pedindo que anulassem meu título de docente” (REYNOSO, 2011, p. 39, tradução nossa)<sup>2</sup>. O período mais turbulento da recepção de suas obras, que foram alvo de censura não oficial e ataques por parte de uma grande parcela de leitores, fixa o estigma de obra e autor pornográficos, imagem que levou um bom tempo para ser revista. O segundo romance de Reynoso, *El Escarabajo y el Hombre* (1970), é editado de forma quase clandestina e recebe da crítica apenas uma breve nota em uma revista acadêmica.

Em 1965, em sua intervenção durante o Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, evento organizado pela Casa de Cultura de Arequipa, do qual participaram José María Arguedas, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa, dentre outros, Oswaldo Reynoso relata as diversas perseguições sofridas naquele momento. Após ser reitor da Universidade Nacional de Educação Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), Reynoso é demitido quando Manuel Odría assume o governo. Posteriormente contratado pelo Colégio Marista de San Isidro, também foi demitido após tentar organizar um sindicato de professores de colégios particulares. À época do Encontro, ainda contratado pela Universidade de Huamanga, afirmava ser aquele um dos últimos redutos de liberdade que restavam no país (POLAR, 1986, p. 56).

Encontrando-se em um cenário laboral adverso, Reynoso viaja à China, em um período de autoexílio, em 1977, a convite do governo chinês, para trabalhar como corretor de estilo, retornando ao Peru apenas em 1989. Durante a temporada de doze anos no país comunista, que nesse intervalo passa por um processo de reabertura política, muitas mudanças ocorrem em suas posições políticas mantidas até aquele momento, especialmente no que se refere ao teor engajado de suas opiniões públicas, notadamente próximas às tendências mais radicais do socialismo maoísta. Pode-se afirmar que, após seu autoexílio, Reynoso adota uma postura

---

<sup>2</sup> “Cuando publiqué *En Octubre no hay Milagros* la cosa se extendió más. Llegaron a quemar el libro en la procesión. Incluso elevaron un memorial al ministerio de Educación pidiendo que anulen mi título de docente.”



comedida ao tratar da luta armada no Peru, conforme observado em suas entrevistas a partir dos anos 1990, e a temática social abordada em seus primeiros livros dá lugar a reflexões individuais no campo subjetivo, esotérico e até onírico em suas obras posteriores.

Em 1993, seu terceiro romance é publicado, já em sua volta ao Peru. *En Busca de Aladino* mescla a narrativa de Sherazade com a busca do protagonista. Em 1995, Reynoso publica *Los Eunucos Inmortales* (1995), romance autobiográfico em que seu alter ego, professor O, narra em primeira pessoa os acontecimentos imediatamente anteriores ao Massacre da Praça da Paz Celestial, testemunhado durante seu período de autoexílio na China. Posteriormente, publica *El Goce de la Piel* (2005), *Las Tres Estaciones* (2006), *En Busca de la Sonrisa Encontrada* (2012), *El Gallo Gallina* (2014), *Arequipa Lámpara Incandescente* (2014), e, postumamente, *Capricho en Azul* (2020).

Sua produção literária após o retorno ao Peru foi contemplada com o apreço dos novos críticos, que, através do processo de releitura de toda sua produção, reconhecem nela traços inaugurais, redefinindo seu lugar na história literária peruana<sup>3</sup>. Ricardo Vigil, um dos críticos literários de grande expressão no país, escreve uma resenha, em 2005, intitulada “La moral de la piel”, na qual analisa o caráter “pornográfico” da escrita de Reynoso. O crítico retoma a discussão dos anos 1960, em que se questionava a menção excessiva de elementos relativos à sexualidade das personagens nas obras do autor, ressignificando o signo do abjeto para denominá-lo, agora, como a “pura moral da pele”. Para ele, a proposta instaurada por Reynoso no âmbito da sexualidade das personagens é considerada uma sacralização do gozo terreno, na qual se entrelaçam a beleza do sexo e o culto à vocação artística (VIGIL, 2008, p. 191).

A partir dessa época, ocorre no panorama literário peruano uma revisão crítica sobre a importância da produção de Reynoso, cujo ponto alto encontramos em três momentos principais: em 2011, quando se comemoraram os 50 anos da publicação de *Los Inocentes*, o Centro Cultural de España (CCE) em Lima realizou a exposição *El Tesoro de la Juventud*, para a qual foram convocados diversos artistas (cartunistas, caricaturistas, ilustradores, coreógrafos), latino-americanos e espanhóis, para homenagear Oswaldo Reynoso. Buscando abordar a história daqueles adolescentes da década de 1960, para plasmá-la

---

<sup>3</sup> Estes mesmos críticos, em 1994, já apontam para uma revisão do valor literário das obras de Reynoso, ao tecerem críticas favoráveis quando da reedição de *En Octubre no hay Milagros*.

com outras linguagens artísticas, o evento revelava sua intenção de mostrar a permanente capacidade desta obra de continuar gerando novos significados, através de outras artes. O segundo momento se deu em 2013, com a realização da maior homenagem já recebida pelo autor: o Congresso Internacional *Los Universos Narrativos de Oswaldo Reynoso*, organizado pela Academia Peruana da Língua, pelo Instituto de Ciências Humanísticas da Faculdade de Letras da Universidade Nacional Mayor de San Marcos e pela editora San Marcos. O terceiro momento foi em 2015, quando a celebração teve como alvo a publicação de *En Octubre no hay Milagros*. O Colóquio Internacional *En Octubre no hay Milagros. 50 años después*, organizado pelo Instituto de Investigações Humanísticas da Faculdade de Letras da Universidade Nacional Mayor de San Marcos, reuniu pesquisadores do Peru e do exterior. Os três momentos destacam eventos que confirmam a atualidade e a relevância da produção de Reynoso para a crítica internacional.

### **Um escritor comprometido**

Oswaldo Reynoso nunca propôs descolar vida e obra, nem mesmo apagar os traços identitários de seu repertório literário. Por isso, é fundamental analisar como as dimensões política e literária se entrelaçam em suas obras, para compreender a construção do romance *Los Eunucos Inmortales* e os caminhos que se tangenciam entre a experiência do autoexílio e a produção do seu romance autobiográfico. Quando Reynoso escreve as epígrafes de seus livros, mencionando nas entrelinhas suas influências literárias ou reforçando suas convicções políticas, o que aparece principalmente em suas entrevistas, ele está sugerindo um roteiro de leitura ideal de sua obra, que Umberto Eco (1993, p. 76), em seu livro *Interpretação e Superinterpretação*, chama de “intenção do autor empírico”; ali ele reconhece, de maneira pública e consciente, a filiação de sua produção a uma literatura comprometida.

Mas o que chamamos de literatura comprometida? Um referente comum dessa perspectiva crítica pode ser encontrada nas palavras de Jean-Paul Sartre (1961), filósofo existencialista francês que apoiou as lutas de libertações dos povos colonizados a partir da década de 1960, em especial do povo argelino; no prefácio da edição de *Os condenados da terra*, de Franz Fanon, em setembro de 1961, Sartre assinalava o lugar da violência dos colonizados como um recurso possível e necessário em sua

luta emancipatória, discurso que encontrava cabida entre todas as culturas do terceiro mundo, entre as quais sobressaiam as latino-americanas.

Em meados dos anos 1960, Reynoso reúne um grupo de novos escritores, críticos da arte dissociada de sua função social que, amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, reivindicam uma literatura do compromisso. Para tanto, lançam uma revista com o mesmo nome do grupo, *Narración*, em cujo manifesto, partem da trágica realidade peruana:

Nascemos em um dos países mais atrasados da Terra. Nossa vida constitui um milagre: temos mais de vinte anos. (No Peru mais de 50% perecem de fome antes de cumprir os 20 anos). Formamos uma pequena exceção: temos formação universitária e isso é um privilégio no Peru, onde há cerca de 60% de analfabetos. (REYNOSO *et al.*, 1966 *apud* ESLAVA, 2005, p. 15, tradução nossa)<sup>4</sup>

Para o grupo, o trabalho do artista vincularia seu compromisso artístico com a militância política e sua arte deveria estar a. Serviço do proletariado. Entre todos os aspectos teóricos relativos à produção literária, profundamente discutidos pelo grupo, há dois que se destacam: a função da literatura e o papel do escritor frente à sociedade. Sobre esses, pode-se afirmar que o fazer literário deveria ocorrer a partir da comunhão entre teoria e práxis, conforme afirma Reynoso, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, em 1965, ao lançar seu primeiro romance:

No que se refere à minha atitude como homem e como escritor, tenho que dizer que estou a favor da violência, mas não uma violência irracional, e sim uma violência inteligente, organizada, para mudar o país. [...] No que se refere à minha criação literária, creio que ela é uma consequência direta da minha atitude vital, porque eu não posso pedir a um escritor comprometido com seu país que tenha apenas um compromisso teórico; creio que um escritor necessariamente deve ter uma militância política [...] no

<sup>4</sup> “Hemos nacido en uno de los países más atrasados de la tierra. Nuestra vida constituye un milagro: tenemos más de veinte años. (En el Perú más del 50 por 100 peca de hambre antes de cumplir veinte años). Formamos una pequeña excepción: tenemos formación universitaria, y esto es un privilegio en el Perú, donde hay cerca del 60 por 100 de analfabetos.”

sentido de estar aderido de forma teórica e prática a uma ideologia. (POLAR, 1986, p. 57, tradução nossa)<sup>5</sup>

As afirmações contundentes de Reynoso a favor da revolução do proletariado; sua proximidade com Abimael Guzmán, futuro líder do movimento revolucionário Sendero Luminoso, que, nos anos 1960, era docente na mesma universidade onde Reynoso lecionava; sua temporada de três anos na Venezuela, naquele momento governada por um partido social democrata com tendências socialistas, e sua conhecida adesão à doutrina maoísta contribuem para que o escritor seja perfilado entre o rol de intelectuais considerados com potencial perfil subversivo aos olhos do governo peruano, que passa a persegui-lo, segundo suas palavras em entrevista a Enrique Planas (2011). Todos esses eventos, associados a uma crescente dificuldade de encontrar trabalho, contribuem para que, em 1977, ele aceite o convite de trabalho como corretor de estilo da agência de notícias *Xinhua*, empresa estatal do governo chinês, em um período de autoexílio que deveria ser inicialmente de doze meses, mas acabou se estendendo por doze anos.

Durante esse período, Reynoso testemunha a insatisfação popular com o autoritarismo do governo chinês e a reivindicação da abertura política do país, que culmina com o terrível episódio do Massacre da Praça da Paz Celestial (*Tian'anmen*), em 10 de junho de 1989. A China despertava econômica e socialmente em meio aos protestos que aparecem nos países comunistas a partir dos anos 1980, reivindicando mudanças políticas, o que levou os estudantes a se mobilizarem a favor de reformas democráticas no país. Após fracassadas tentativas do governo comunista de acabar com as manifestações, o mundo assistiu à entrada de tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, durante a madrugada, resultando na tragédia na qual se estima que mais de dez mil pessoas tenham sido mortas e o movimento estudantil silenciado.

---

<sup>5</sup> “En lo que se refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar el país. (...) En lo que se refiere a mi creación literaria, creo que es una consecuencia directa de mi actitud vital porque yo no puedo explicar a un escritor comprometido con su país que simplemente tenga un compromiso teórico; yo creo que el escritor comprometido necesariamente debe tener una militancia política (...) en el sentido de estar adherido teórica y prácticamente con una ideología.” (POLAR, 1986, p. 57).

Durante seu autoexílio, Reynoso também acompanha, à distância, o fim do governo militar de Morales Bermúdez (1975-1980), a ascensão de Belaúnde Terry (1980-1985) e o agravamento da crise econômica que se instaura no Peru, ao longo dos anos de 1980, quando suas principais matérias-primas de exportação sofrem uma queda brusca no valor de venda, a inflação e a dívida externa atingem níveis recordes e o desemprego aprofunda ainda mais as desigualdades estruturais. A convulsão social causada pela insatisfação com as medidas de austeridade adotadas pelo governo se expressa em greves e motins oriundos da sociedade civil; nesse ínterim, o país assiste ao surgimento de grupos armados, como Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA), instaurando um conflito que deixou como saldo mais de sessenta mil mortos e cerca de duzentas mil pessoas expulsas de suas casas e terras. Na contraofensiva promovida a fim de restaurar sua governabilidade, o Estado convoca as Forças Armadas que, ao entrarem no conflito, potencializam os perversos resultados da contenda com um conjunto de ações que primam pela repressão e violência sobre as comunidades rurais. O relato de todos esses eventos pode ser conhecido nas páginas do *Informe final* da Comissão da Verdade e Reconciliação, publicado no ano de 2003.

Reynoso retorna ao Peru, em 1989 e, seis anos depois, em 1995, publica *Los Eunucos Inmortales*, no qual escreve sobre o período de 12 de maio a 10 de junho de 1989, notadamente os dias imediatamente anteriores ao massacre da Praça da Paz Celestial, em Pequim.

### **Los Eunucos Inmortales**

Construído na forma de diário-memória, o romance é narrado em primeira pessoa, por um alter ego de Reynoso, o professor O, peruano que fora contratado pelo governo chinês para trabalhar como revisor de estilo em uma agência internacional de notícias. Sua estrutura é dividida temporalmente e cada capítulo representa um dia, subdividindo-se em manhã, tarde, noite ou madrugada. A opção pela construção do romance nessa perspectiva, associada ao realismo das descrições, funciona como procedimento que, segundo Sara Pineda,

“não é somente um método de representação que aspira a criar um efeito mimético, é também um impulso contestador que

obedece à característica de dar testemunho e fazer uma denúncia”. (PINEDA, 2006, p. 43, tradução nossa)<sup>6</sup>

O caráter autobiográfico da obra pode ser compreendido a partir do que Philippe Lejeune define como autobiografia: “qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2008, p. 53). O pesquisador francês também acrescenta a esta definição o conceito elaborado por Gustave Vapereau, na obra *Dictionnaire universal des littératures* (1876), cuja acepção de autobiografia no âmbito literário se refere a qualquer obra de literatura, em prosa ou em verso, em que o autor conta sua vida. No entanto, conforme nos alerta Magda Portal em sua *Autobiografia*, “é impossível captar – e revelar – a vida retrospectivamente, se não for para inventá-la de novo. Seu transcorrer nos escapa como água entre os dedos. Nas memórias, mais que a verdade, o que se impõe é a fantasia.” (PORTAL, 2017, p. 40, tradução nossa)<sup>7</sup>. Assim, a partir dessa tensão entre o vivido e o narrado é que tomamos esta narrativa como um experimento autobiográfico do autor, porém recordando sempre os limites de cada afirmação autoral. Na passagem abaixo é possível vislumbrar alguns aspectos dessa forma de narrar:

E, como assim, você veio até a China?, lembro que Liu me perguntou [...] No começo deste ano, respondi, sim, de 1977, a Universidade de Educação La Cantuta, onde eu atuava como professor de Língua e Literatura, foi tomada de assalto pelos sinchis, um grupo especial da polícia com treinamento militar de comando. Como eu não estava de acordo com aquela medida violenta contra a academia, optei por sair [...]. (REYNOSO, 2006, p. 125, tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> “No es solo un método de representación que aspira a crear un efecto mimético, es también un impulso concursante que obedece a la característica de dar testimonio y hacer denuncia.”

<sup>7</sup> “Es imposible capturar - y revelar - la vida retrospectivamente, si no inventarla de nuevo. Su paso se nos escapa como el agua entre los dedos. En los recuerdos, más que la verdad, lo que se impone es la fantasía”.

<sup>8</sup> “¿Y cómo así vino a China?, recuerdo que me preguntó Liu (...) A comienzos de este año, le contesté, sí, de 1977, la Universidad de Educación La Cantuta donde yo era profesor de Lengua y Literatura fue tomada por asalto por los Sinchis, un cuerpo especial de la policía con entrenamiento militar de comando. Como yo no estaba de acuerdo con tal medida de fuerza que violaba la inteligencia, opté por retirarme (...)”. (REYNOSO, 2006, p. 125)

Alguns estudiosos percebem que, após a experiência do exílio, a prosa de Reynoso pode ser lida dentro de uma segunda incursão criativa, que, segundo Christian L. R. Torres (2016), em seu livro *Xuéxi. Formación y aprendizaje en Los Eunucos Inmortales y Babel, el paraíso de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez*, seria caracterizada por uma linguagem marcadamente poética e intimista, que visava à reflexão e ao descobrimento da identidade (tanto nacional como pessoal), em consonância com sua busca ética. Se em suas obras anteriores buscava-se a liberdade, entendida como corolário da consecução da revolução do proletariado, Reynoso muda o objeto de sua procura vital após a frustração com as tentativas fracassadas de efetivação de um regime aos moldes maoístas. A liberdade passa, então, a ser entendida como felicidade, fruto de uma nova proposição de pátria literária.

O romance inicia no dia 12 de maio, quando o narrador relata seu encontro com Liang, um estudante chinês que conhecera no país, em uma avenida movimentada na qual os estudantes em greve passavam em direção à Praça *Tian'anmen*, epicentro das manifestações contra o governo. Ao se despedir do amigo, o narrador sobrepõe a descrição da multidão de estudantes grevistas em Pequim com aquela da Rebelião de Arequipa, em 1950. A rebelião é provocada após uma greve de estudantes do Colégio Nacional da Independência Americana que, ao protestarem contra a ditadura do general Manuel A. Odría, são atacados por tropas militares.

E ele correu atlético e jovem até a calçada da Avenida da Ponte Branca. Seu jeans descolorido e sua camisa amarela começaram a se diluir entre as várias colunas de estudantes que passavam gritando, em frente às altas e maciças grades do Hotel da Amizade rumo à Praça *Tian'anmen*. [...] e a multidão se afastava sob a sombra das frondosas árvores salpicadas de brilhos vespertinos que reverberavam nos paredões amarelos do convento de Santa Catalina e avancei com a multidão que protestava contra o massacre de alunos do Colégio da Independência até a prefeitura, quando, pelo lado de San Lázaro apareceu em tropel um pelotão da Guarda Civil Montada, que arremeteu com as espadas levantadas e ninguém correu. Resistiram sem arredar o pé, com paus e pedras gritando: Abaixo a ditadura! Morte aos assassinos! (REYNOSO, 2006, p. 113, tradução nossa).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “Y corrió atlético y joven hasta la calzada de la Avenida del Puente Blanco. Su bluyín desteñido y su camisa amarilla comenzaron a diluirse entre las abigarradas columnas de estudiantes que pasaban gritando frente a las altas y macizas rejas del Hotel de

No que se refere ao primeiro ponto de inflexão do romance analisado neste trabalho, o paralelo presente na descrição dos eventos violentos em ambas as cidades, observa-se no trecho como a construção da narrativa é costurada de forma a não separar onde acaba uma memória e se inicia a outra. A impossibilidade de se precisar os limites de cada evento suscita algumas reflexões. Sabemos que a violência do Estado autoritário independe das fronteiras geográficas e culturais; assim, não importa quem eram aqueles que lutavam contra a repressão do Estado, mas sim como, frente ao autoritarismo, o indivíduo submetido à violência reage como pode.

O paralelismo da escrita com a realidade encontra sua expressão na revelação frustrada da experiência de estar num país no qual se vislumbrou encontrar o sonho, que consistia numa sociedade aberta e livre, sufocado na realidade de uma sociedade maoísta violenta e autoritária. Mas, talvez, mais que um paralelismo, estamos frente a uma escrita que se inscreve sobre o rascunho de outra, um palimpsesto, como se uma realidade tomasse forma sobre os restos de uma outra passada, porém nunca terminada, que se manifesta na intermitência dos tempos verbais oscilando entre o pretérito imperfeito e o perfeito. Nessa sobreposição de memórias e eventos, o traço ficcional reafirma sua íntima dissociação entre o verbo e a realidade, tornada possível mediante certos recursos escriturais.

Outro exemplo do mesmo procedimento pode ser observado na passagem abaixo, na qual o narrador juntamente com seus colegas caminha em direção à Praça na qual os grevistas se concentram, quando, ao sentir o calor provocado pelo sol, projeta a memória do que irá viver quando retornar ao Peru:

E avançamos com a multidão pela ampla calçada sob a sombra das grandes copas das árvores até a Avenida da Paz Celestial, e faz calor e vivo através de todos meus poros e tenho que cauterizar para sempre a úmida e ardente ferida de solidão e abandono que começou a me devorar quando cheguei à China, e voltarei ao

---

la Amistad rumbo a la Plaza Tian'anmen. (...) y la muchedumbre se alejaba bajo la sombra de frondosos árboles salpicada de destellos vespertinos que reverberaban en los paredones amarillos del convento de Santa Catalina y avancé con la multitud que protestaba contra la masacre de alumnos del Colegio de la Independencia hacia la Prefectura cuando por el lado de San Lázaro apareció en tropel un pelotón de la Guardia Civil Montada que arremetió con el sable desenvainados y nadie corrió. Se resistió a pie firme con palos y piedras gritando: ¡Abajo la dictadura! ¡Muerte a los asesinos!”



Peru e caminharei em pleno sol por La Colmena entre espelhos quebrados e comerciantes de bugigangas e loucos nus imundos e meninos drogados [...] fugindo atordoados dos potentes jatos de água e dos gases lacrimogêneos lançados pela polícia [...]. (REYNOSO, 2006, p. 191, tradução nossa)<sup>10</sup>

A lembrança é ativada através de um estímulo sinestésico, ao se associar à sensação provocada pelo clima de ambas as cidades. O paralelismo entre os eventos violentos também permanece, contudo, projetado a um embate futuro que o narrador sabe que irá ocorrer quando retornar ao Peru. O que não está dito, mas pressuposto, sobre o futuro conflito que espera nosso escritor em seu regresso ao país natal é que, contrariamente ao paralelo que traça no texto, deverá dissociar as duas experiências em suas conclusões políticas e pessoais. Efetivamente, Reynoso enfrentou uma recepção hostil entre intelectuais próximos quando regressou, uma vez que foi acusado de estar ausente num momento histórico – a possível libertação do Peru pelas forças revolucionárias de Sendero Luminoso, com quem pessoalmente simpatizava – o que vai aparecer de algum modo em seus textos futuros, que se dirigem a discutir assuntos pessoais e cada vez menos ideológicos. Ou seja, muito mais que no mundo exterior que o cerca, será nas páginas de sua ficção a arena na qual o escritor vai enfrentar suas batalhas mais aguerridas.

Na passagem também é possível observar as marcas do exílio no narrador, que afirma possuir uma “ferida de solidão e abandono” desde que chegou à China. Para a pesquisadora Daisy César (2008, p. 141), o sentimento de dor e angústia é reflexo da experiência do exílio, que traz à tona o conflito do sujeito que, ao mesmo tempo em que tenta se desligar do passado e das tradições, sofre com a culpa por se desprender de suas raízes. Todo esse processo, de reconstrução do próprio indivíduo e da sua relação com o país de origem, processados no distante país que o acolheu, implica profundas mudanças na maneira como ele perceberá a própria identidade.

---

<sup>10</sup> “Y avanzamos con la multitud por la amplia acera bajo la sombra de los coposos árboles hacia la Avenida de la Paz Celestial y hace calor y vivo a través de todos mis poros y tengo que cauterizar para siempre la húmeda y ardiente herida de soledad y de derrumbe que comenzó a devorarme cuando llegué a China y volveré al Perú y caminaré en pleno sol por La Colmena entre espejos rotos y comerciantes de baratijas y mugrientos locos desnudos y niños drogaditos (...) huyendo atolondrados de potentes chorros de agua y gases lacrimógenos lanzados por policías (...)”

O segundo ponto que reclama nossa atenção é a relação estabelecida com o estrangeiro no romance. Nota-se que em diversos momentos o narrador discute como a cultura chinesa se relaciona com o mundo ocidental a partir do distanciamento e da desconfiança, em uma relação ambivalente. Em um primeiro plano, tem-se os aspectos intrínsecos à cultura chinesa que se refletem no tratamento mais reservado e na manutenção de uma postura misteriosa frente ao estrangeiro, como se pode depreender da passagem: “para os ocidentais parece muito difícil conhecer a fundo muitas coisas importantes da China, porque não podem penetrar nos insondáveis mistérios de nossa milenar cultura asiática” (REYNOSO, 2006, p. 142, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Se aos olhos do Oriente, a imagem do estrangeiro historicamente aparece relacionada aos desejos expansionistas coloniais ou imperiais dos países ocidentais centrais, a postura crítica do narrador irrompe contra estes estereótipos, vinculando a operação com as desiguais miradas que este mesmo centro ocidental dedica aos países que compõem sua periferia: “Entre alguns deles e eu há a diferença de uma preposição, acrescentei. Como? ele se surpreendeu, curioso. Eu vivo na China e eles vivem da China”; e salienta que “essa atitude prepotente do estrangeiro ocidental na China é a mesma do imigrante europeu médio, ou do norte-americano estúpido, frente aos povos da América Latina” (REYNOSO, 2006, p. 214, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Porém, como se desse um giro em seu próprio argumento, o narrador declara sua desconfiança de que essa postura possa também ser resultado de uma construção ideológica que visa à preservação do próprio regime autoritário, o que delata o olhar crítico de um intelectual que não cessa de interpelar a realidade em suas diversas interpretações:

[...] esta economia de intimidades [dos chineses] não apenas se deve à secular desconfiança que sentem dos estrangeiros no fundo de sua alma [...], mas também - e isso é o mais grave - a uma perversa formação ideológica que se esmera em apresentar todo

---

<sup>11</sup> “a los occidentales se les hace muy difícil conocer a fondo muchas cosas importantes de China, porque no pueden penetrar en los insondables misterios de nuestra milenaria cultura asiática”

<sup>12</sup> “Entre algunos de ellos y yo hay la diferencia de una preposición, agregué. ¿Cómo?, se extrané curioso. Yo vivo en China y ellos viven de China”; e salienta que “esa actitud prepotente del extranjero occidental en China es la misma que tiene el imigrante europeo medio o el norteamericano estúpido frente a los pueblos de América Latina”.

estrangeiro como um foco de alta contaminação burguesa e podre, cujo contato ou influência é castigado severamente pelos eunucos imortais. (REYNOSO, 2006, p. 144-145, tradução nossa)<sup>13</sup>

Em entrevista, Reynoso explica que o significado de eunucos imortais se refere aos “burocratas do poder, aqueles personagens que sempre estão atrás do Estado, independentemente de quem os controle” (REYNOSO, 1996 *apud* HEREDIA, 2013, p. 330). Os eunucos imortais se referem aos agentes que atuam por trás e por dentro do regime oficial, pertencentes a uma longa linhagem de grupos de poder que se utilizam da máquina pública para alcançar seus interesses. Nessa perspectiva, a construção de um imaginário simbólico que associe a imagem do estrangeiro à decadência de um sistema capitalista corrompido cumpre sua função de isolar o país das influências liberais e forjar uma condição pura e intacta da cultura chinesa.

O último ponto a ser revisto no romance refere-se ao viés antropológico adotado na narrativa para se pensar a pátria, a identidade e a cultura. Primeiramente, interessa-nos considerar a experiência da falta de lugar e do desamparo do sujeito exilado, expropriado da sua terra natal. Edward Said (2003) sustenta que o lugar do intelectual exilado é ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que sofre com o abandono da terra natal, tem a oportunidade (e a liberdade) de conhecer uma pluralidade de lugares que somente seriam acessados pelo intercâmbio forçado. E na difícil tarefa de elaboração da solidão do exílio, a criação literária pode funcionar como estratégia, como observado na obra de Reynoso.

O narrador elabora o desamparo e sua solidão causados pelo sentimento de falta de lugar, a princípio, negando sua identidade original, isso é, a pátria:

E como [poderei encontrar a felicidade]? Voltei a perguntar. O noviço falou e Lian traduziu: diz que seguindo o caminho mais sábio da vida, quer dizer, fazer o que se tem de fazer para ser o que se tem de ser. Em qualquer parte do mundo? O noviço Lin, colocando sua generosa mão em meu joelho falou e logo Lian

<sup>13</sup> “(...) esta avaricia de intimidades [de los chinos] no solo se debe a la secular desconfianza que sienten en la profundidad de su sangre a los extranjeros (...) sino también y esto es lo más grave a una pervertida formación ideológica que se esmera en presentar a todo extranjero como un foco de la alta contaminación burguesa y podrida cuyo contacto o influencia es castigado severamente por Los Eunucos Inmortales.”

traduziu: Em sua pátria. E eu lhe disse: Nunca experimentei o sentimento de pátria. (REYNOSO, 2006, p. 178, tradução nossa)<sup>14</sup>

O “sentimento de pátria” nunca experimentado pelo narrador não pode ser entendido como uma negação da tristeza da partida ou da nostalgia das memórias vividas no Peru, mas uma nova formulação que abarque sentimentos contraditórios suscitados durante o período fora de seu país. Especialmente por se tratar de um autoexílio, isso é, uma escolha consciente de sair de seu lugar de origem, as questões relacionadas aos sentimentos de pertencimento ou de herança cultural herdada ganham mais complexidade. Quando o narrador afirma que

[...] ocorre que sempre me pareceu grotesco o sentimento de pertencimento a uma pátria de papel, ainda mais quando vem acompanhado de comidas e hinos e bandeiras. [...] minha pátria seria o rosto das pessoas que amo ou talvez sempre amei, a pátria que não existe, por isso que nunca consegui encontrar a felicidade plena. Talvez eu seja um exilado do paraíso e, no Templo da Nuvem Branca, o noviço Lin me disse: a pátria que não está em nenhuma parte, essa é minha verdadeira pátria. (REYNOSO, 2006, p. 168-169, tradução nossa)<sup>15</sup>

O que faz é negar a construção simbólica de identidade e cultura nacional a partir de elementos associados afetivamente a um país, como constituintes de sua gastronomia, natureza, folclore, artesanato, tudo o que possa reduzi-lo a um bem simbólico ou a um produto de mercado.

Em uma das citações de *Los Eunucos Inmortales*, o poeta russo Ievguêni Ievtuchenko afirma que “a pátria não é um termo geográfico ou literário, mas a imagem de homens vivos” (IEVTUCHENKO *apud* POLAR,

---

<sup>14</sup> “¿Y cómo [podré encontrar la felicidad]?, volvió a preguntar. El novicio habló y Lian tradujo: Dice que siguiendo el camino más sabio de la vida, es decir, hacer lo que se tiene que hacer para ser lo que tiene que ser. ¿En cualquier parte del mundo? El novicio Lin poniendo su generosa mano en mi rodilla habló y luego Lian tradujo: En tu patria. Y yo le dije: Nunca he experimentado el sentimiento de patria.”

<sup>15</sup> “(...) sucede que siempre me ha parecido grotesco el sentimiento de añoranza por una patria de papel y más aún cuando viene unido a comidas o a himnos y banderas. (...) mi patria sería el rostro de la gente que amo o tal vez siempre he amado la patria que no existe, por eso es que nunca he podido encontrar la clave de la felicidad. A lo mejor, soy un exiliado del paraíso y en el Templo de la Nube Blanca, el novicio Lin me dice: La patria que no está en ninguna parte esa es mi verdadera patria”.

1986, p. 58, tradução nossa)<sup>16</sup>. Na mesma direção, em entrevista a Enrique Planas, Reynoso ratifica essa perspectiva, ao afirmar que “(...) não são os costumes nem a culinária que dão identidade a um país, mas o olhar e o sorriso dos jovens.” (REYNOSO, 2011, p. 40, tradução nossa)<sup>17</sup>. No entanto, ao contrastar ambas as afirmações que se corroboram ao longo do romance, seria prudente analisar não apenas as similitudes que guardam cada um dos postulados, mas suas diferenças, frente ao universo autoritário dos mundos comunistas russo e chinês. Ievtuchenko fala a partir de um mundo em decomposição, o Estado soviético totalitário que Stálin construiu sob os fundamentos do terror e que, a partir da abertura política que tem início com Mikhail Gorbatchov nos anos oitenta, termina com a exaustão do próprio sistema; Reynoso está postado justo no epicentro do Estado comunista maoísta, também totalitário e violento, porém, em plena vigência econômica, o que lhe permite ocupar um lugar de prestígio no tabuleiro político mundial.

A construção de uma noção antropológica de pátria está diretamente relacionada com a decepção com o regime implementado na China: “Eu também [fui uma vítima da Revolução Cultural]: os quatro me enganaram” (REYNOSO, 2006, p. 247, tradução nossa)<sup>18</sup>. A pátria ideal sedimentada sob os preceitos da teoria maoísta, de uma democracia social e igualitária, vislumbrada por tanto tempo e projetada na opção pelo autoexílio na China, desaparece com a constatação de que o regime era apenas uma vitrine de luxo, que ocultava as reais condições de vida dos chineses (REYNOSO, 2006, p. 245).

A frustração com os rumos tomados pelo governo após a Revolução Cultural Chinesa desperta no narrador um misto de sentimentos que passa pela desesperança, o medo, pânico, solidão e queda, como se pode observar na passagem:

Deixei o restaurante e caminhei pela rua-galeria tentando aliviar essa sensação de desesperança, mas quando reconheci neste refúgio a construção real e tangível do labirinto de túneis (...) que apareciam desde minha juventude em meus sonhos recorrentes, essa desesperança se transformou em medo, e quando compreendi que não se tratava de sonhos premonitórios, mas efetivamente estava no centro exato do dédalo de meus pesadelos (...) esse medo aumentou, e quando descobri que o problema não estava em saber distinguir o limite entre sonho e realidade, já que

<sup>16</sup> “La patria no es un término geográfico o literario, sino la imagen de hombres vivos”

<sup>17</sup> “(...) no son las costumbres ni la comida lo que dan la identidad de un país, sino la mirada y la sonrisa de los jóvenes.”

<sup>18</sup> “Yo también [fui una víctima de la Revolución Cultural]: la cuatrinca me engañó”

o refúgio em Pequim e o labirinto dos meus sonhos eram a mesma construção (...) esse medo se converteu em pânico e foi a primeira vez que senti essa sensação de solidão e abandono que, ao longo da minha estadia na China, afligi meus sonhos. (REYNOSO, 2006, p. 231)<sup>19</sup>

Sobre a decepção com o espaço imaginado durante o exílio, Gabeira (2015) afirma que, no exílio, um lugar se perde no caminho e nunca se volta para o país dos sonhos, já que o país muda, e o sujeito também. No caso de *Los Eunucos Inmortales*, a frustração não se dá com o país de origem, idealizado e por isso nunca reencontrado mesmo após o retorno. No romance, a pátria de acolhida (e o regime político) idealizada não se efetiva e a desconstrução do Estado imaginado implica a desilusão com o próprio desterro. Quando já não fazem sentido as motivações que o levam a se autoexilar, todo o processo de adaptação, seus conflitos, suas crenças e traumas também são postos em xeque.

Indursky e Conte (2015, p. 279), ao comentarem a relação exílio e frustração, afirmam que

no exílio é manifesta a referência à frustração e todo seu mote de reivindicação imaginária sobre algo que seria retirado do sujeito por uma instância simbólica, como a autoridade do Estado, e logo investida pelo sujeito na ordem do Real: materializada na terra perdida.

No romance, essa sensação é ainda mais grave, uma vez que a ambivalência na simbologia geográfica do exílio (paraíso perdido/terra prometida) sofre uma dupla perda (não tenho pátria/não reconheço o país que me acolhe).

O professor O responde à decepção com uma nova motivação vital: encontrar a felicidade. Para Torres (2016), a busca por um ideal, um estado emocional, ou um encontro com seu eu justificaria o autoexílio como forma de encontrar a si mesmo. E é nesse aspecto que se deve pensar a perspectiva antropológica adotada no livro. Em detrimento de

---

<sup>19</sup> “Dejé el restaurante y caminé por la calle-galería tratando de aliviar esa sensación de desesperanza pero cuando reconocí en este refugio la construcción real y tangible del laberinto de túneles (...) que aparecían desde mi juventud en mis sueños recurrentes esa desesperanza se transformó en miedo, y cuando comprendí que no se trataba de sueños premonitorios sino que efectivamente estaba en el centro mismo del dédalo de mis pesadillas (...) ese miedo se acrecentó y cuando descubrí que el problema no estaba en saber distinguir el límite entre sueño y la realidad, puesto que el refugio de Beijing y el laberinto de mis pesadillas eran la misma construcción (...) ese miedo se convirtió en pánico y fue la primera vez que sentí esa sensación de soledad y de derrumbe que a lo largo de mi estadia en China ha afligido mis sueños.”

quaisquer questões doutrinárias ou políticas, a felicidade não poderia estar atrelada a nenhum elemento que não o estritamente humano: a curiosidade, o riso, o olhar... E isso recuperaria o sentido da experiência vivida na China, como observado na epígrafe do romance:

Quando comecei a escrever este romance, acreditava firmemente que havia ido à China buscar a felicidade: quando o terminei, compreendi que não era a felicidade o que buscava, mas a verdade, e essa verdade a encontrei na felicidade por tê-lo escrito. (REYNOSO, 2006, p. 111, tradução nossa)<sup>20</sup>

Aqui Reynoso revela que a felicidade não se encontrava em nenhuma parte esperando que o narrador a descobrisse; não, a felicidade surgia nas páginas escritas, a pátria tomava forma a partir das palavras, a realidade finalmente ganhava contorno no traçado que as palavras iam impondo sobre a superfície branca da página, tomando sua tinta do caudal de suas memórias.

### Considerações Finais

Este artigo buscou realizar uma análise de alguns elementos constitutivos do romance autobiográfico *Los Eunucos Inmortales* de Oswaldo Reynoso, que dialogam com o segundo período criativo da sua produção literária após o autoexílio. A partir do paralelismo entre Lima e Pequim na rememoração dos eventos violentos em ambas as cidades, da construção da relação ambivalente dos chineses com estrangeiro ao longo da obra e da noção de pátria a partir de um olhar desmistificador antropológico, é possível pensar numa leitura da obra que reflita sobre o conceito de nação, pátria literária e exílio.

Ao reformular a identidade nacional desde os aspectos literários, Reynoso engendra uma nova perspectiva sobre o próprio conceito de nação, no qual se põe em xeque a validade dos traços socialmente compreendidos como símbolos representativos de determinado país. Na mesma lógica, Flora Sussekind (1984), em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*, sustenta que a noção de identidade não é uma condição posta, acabada, nem tampouco imutável; trata-se de um efeito, isso é, a identidade nacional resulta de diferentes condicionantes sob determinada ótica. Tal revisão conceitual implica considerar que a identidade enquanto

<sup>20</sup> “Cuando comencé a escribir esta novela, creía firmemente que había ido a China a buscar la felicidad: cuando la terminé, comprendí que no era la felicidad que buscaba, sino la verdad, y esa verdad la he encontrado en la felicidad de haberla escrito.”

potência de unidade coletiva é variável e não inocente, uma vez que é operada sob a lógica do interesse social, econômico e político. Nesse sentido, a defesa de uma pátria literária como sua nação de origem reflete o rechaço pelos símbolos nacionais forjados pela ótica progressista, modernizadora, desigual e excludente, tanto na América Latina quanto na China.

Para o autor, a literatura é a ótica que deve predominar sobre as formulações que resultariam nas novas identidades nacionais às quais ele (e sua produção) se filiariam. A literatura, nesse contexto, como afirma Wander Melo Miranda (2010, p. 173), é a forma limiar de representação social e de redimensionamento cultural e político que revelaria a identidade não como estigma, mas como possibilidade de sentidos e valores.

## Referências

CÉSAR, Daisy. A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias. *Caderno de Letras da UFF*, Niterói, n. 36, p. 133-143, 1. sem. 2008.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESLAVA, Jorge. Oraciones del Cuerpo. In: REYNOSO, Oswaldo. *Narraciones I*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma, 2005. p. 9-22.

GABEIRA, Fernando. Notas sobre o exílio interior. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 fev. 2015. Segundo Caderno.

HEREDIA, Gladys Flores (org.). *Oswaldo Reynoso: Los universos narrativos I*. Lima: Editorial San Marcos, 2013.

INDURSKY, Alexei Conte; CONTE, Bárbara de Souza. Trabalho psíquico do exílio: o corpo à prova da transição. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 273-288, jul./dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982015000200008>.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PINEDA, Sara R. El proyecto literario de *Narración*. In: REQUEJO, Néstor T. *El grupo Narración en la literatura peruana*. Lima: Arteidea, 2006. p. 35-52.



PLANAS, Enrique. Un lugar donde colocar el sentimiento de mi inocencia. In: REYNOSO, Oswaldo. Editado por Enrique Planas. *El tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 8-17.

POLAR, Antonio Cornejo. (org.). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana Editores, 1986.

PORTAL, Magda. *La vida que yo viví...* Autobiografía de Magda Portal. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2017.

REYNOSO, Oswaldo. *El goce de la piel*. Lima: San Marcos, 2005b.

REYNOSO, Oswaldo. Los Eunucos Inmortales. In: REYNOSO, Oswaldo. *Narraciones 2*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma, 2006. p. 105-350.

REYNOSO, Oswaldo. *Narraciones 1*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma, 2005a.

REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso, declarado inocente. [Entrevista concedida a] Enrique Planas. In: REYNOSO, Oswaldo. Edição de Enrique Planas. *El tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 36-49.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 1-21.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TORRES, Christian L. R. *Xuéxi*. Formación y aprendizaje en Los Eunucos Inmortales y Babel, el paraíso de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Lima: Editora PUC Perú, 2016.

VIGIL, Ricardo González. *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos, 2008.

Recebido em: 5 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 29 de abril de 2021.



## A literatura trânsfuga de José Falero

### *José Falero's transfuge literature*

Andrea Cristiane Kahmann

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

andrea.kahmann@ufpel.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-8582-9210>

**Resumo:** Este artigo aborda a literatura de José Falero como trânsfuga, ou seja, a que rompe barreiras de expectativas no *jogo literário*. Afinal, as origens sociais e os círculos de socialização da pessoa que escreve, assim como a profissão que exerce para além da literatura, acabam, frequentemente, por mediar a atribuição de “mérito” à obra. Apesar disso, é nos sistemas relativamente dominados e de agentes sem privilégio no *jogo literário* que, não raro, surgem as produções mais inovadoras. A partir dessa perspectiva, analiso a literatura de José Falero, sobretudo os contos de *Vila Sapo* (2019) e o romance *Os supridores* (2020), além de entrevistas concedidas pelo escritor a jornais, a um podcast e à própria autora deste trabalho.

**Palavras-chave:** jogo literário, contexto social, *habitus* e escritura, trânsfuga, José Falero.

**Abstract:** The purpose of this article is to analyze José Falero's literature as a transfuge, that is, a writing that breaks barriers of expectations in the *literary game*. After all, the social origin and socialization circles of the person who writes, as well as the profession beyond literature, often end up mediating the attribution of the “merit” of the work. On the other hand, it is in the relatively dominated systems and from the agents without privilege in the *literary game* that the most innovative productions often emerge. This is the perspective from which we will approach José Falero's literature, for this we use the short stories of “*Vila Sapo*” (2019) and the novel “*Os supridores*” (2020), in addition to interviews given by the writer to newspapers, to a podcast and to the author of this work.

**Keywords:** literary game, social context, *habitus* and writing, transfuge, José Falero.

## Introdução

Este trabalho parte da definição de literatura não como um *campo autônomo*, mas uma arena em que operam também e principalmente mecanismos classificatórios extraliterários, que determinam para escritores/as<sup>1</sup> hierarquias calcadas em critérios (frequentemente inconfessáveis) que excluem dos círculos de acreditação de prestígio pessoas que se *atrevam* a furar bloqueios determinados por origens sociais e de socialização. Assim, não apenas se delinea a interiorização de limitações objetivas que afastam determinados grupos da possibilidade de sequer *sonhar* escrever literatura, como também se impõem obstáculos à publicação e à recepção da obra de quem *ouse* atravessar barreiras. No Brasil, o 9º país mais desigual do mundo (IBGE, 2019), os mecanismos de constrangimentos e recompensas, materiais ou simbólicas (e, nesse último caso, tanto mais violentas quanto mais discretas conseguirem ser), é possível observar um perfil prototípico de *escritor/a*. Esse perfil privilegia o homem branco, residente em determinadas cidades (DALCASTAGNÉ, 2012), e que agrega à escrita literária uma profissão de prestígio (LAHIRE; WELLS, 2010). Bernard Lahire (2012), no entanto, recorda que não são raros os casos de escritas inovadoras surgidas a partir de espaços desprestigiados. Estar alheio às regras do *jogo literário*, ou seja, escrever do *lado de fora* do *campo* institucionalizado, pode favorecer o surgimento de autores/as que, ao menos num primeiro momento, não têm ilusões de consagração no mundo das letras, mas atendem a um compromisso político ou a uma espécie de chamado *vocacional*. A esses/as autores/as chamaremos de *trânsfugas* se forem capazes de migrar entre níveis hierárquicos e de prestígio. Será *trânsfuga* o movimento que leva o cânone à periferia, ou do contrário, à assimilação pelas redes de (auto) proteção e reverência mútua o/a escritor/a ou a escrita antes invisibilizada por ser periférica. De algum modo, os dois movimentos são observáveis na trajetória de José Falero, a quem dedico este artigo.

---

<sup>1</sup> Apesar de que, nos casos de substantivos e adjetivos de dois gêneros, exista a recomendação de repetir masculino e feminino com vistas a conferir mais visibilidade às mulheres e democratizar o acesso ao texto (RIO GRANDE DO SUL, 2014, p. 67), opto pelo uso das barras diagonais por ser este um artigo com limite de palavras e voltado a um público especializado. Faça-o conforme sistematização do manual do Mercosul (2018, p. 14).

Para empreender essa proposta, recorro à revisão de literatura sobre o tema (trânsfuga), à compilação de informações coletadas em entrevistas concedidas pelo autor a jornais impressos e um *podcast*, além de uma entrevista à autora deste trabalho. Alguns pontos são ilustrados com trechos das seguintes obras do José Falero: o livro de contos *Vila Sapo*, de 2019, sua estreia em livro impresso sob o selo da editora independente Venas Abiertas, de Porto Alegre; o romance *Os supridores*, lançado em 2020 pela editora Todavia, de São Paulo, e uma crônica dentre as que ele publica semanalmente na revista digital *Parêntese*. O objetivo deste trabalho, ademais de contribuir para os estudos sobre trânsfugas, ainda incipientes na academia brasileira (ao menos na área da Literatura), é o de, partindo do caso de José Falero, promover uma reflexão sobre os impactos da (crescente) desigualdade social brasileira na constituição do próprio conceito de *escritor/a* e escritura, para além da formação de um *gosto* literário elitista e de temas essencialmente representativos das camadas sociais dominantes.

\*

Há tempos, a sociologia vem-se ocupando de compreender trânsfugas em diferentes *campos* sociais, como, por exemplo, o do sucesso escolar. Uma pesquisa de Catherine Compton-Lilly acompanhou por dez anos o desenvolvimento de sete crianças de uma escola norte-americana em região de pobreza extrema. Todos os nomes de lugares e pessoas foram substituídos por pseudônimos na publicação de 2014, que se detém da trajetória de Peter, um afro-americano que, durante o desenvolvimento da pesquisa, passou a definir-se como *escritor*. Segundo Compton-Lilly (2014), Peter não carecia de talento, mas precisava superar obstáculos para acessar o *campo* - termo empregado conforme o referencial teórico de Pierre Bourdieu. Para o sociólogo francês, a compreensão da gênese social de um *campo* passaria pela apreensão das crenças que o sustentam, do “jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram” (BOURDIEU, 2001a, p. 69). Por meio dessa assimilação das *regras do jogo*, seria possível antecipar mecanismos de constrangimentos e recompensas que são classificatórios, mesmo que nunca se proponham como tal, e frequentemente são também inconfessáveis. Afinal, segundo Compton-Lilly (2014, p. 376): “As práticas, inclusive as práticas de letramento,

são o resultado de ajustes, adaptações, interações e negociações envolvendo disposições e identidades em relação aos campos em que as pessoas operam”.<sup>2</sup> No entanto, Compton-Lilly (2014) reconhece que, muito mais do que talento, para obter reconhecimento como escritor, Peter precisará compreender as regras do *jogo literário*.

*Jogo*, e não *campo* literário, é a terminologia proposta por Lahire (2012, p. 412), que argumenta que as teorizações de Bourdieu sobre o *campo* literário explicariam apenas esse microcosmo muito peculiar constituído pela literatura nacional francesa da segunda metade do século XIX, caracterizada por uma situação de mononacionalismo, monolinguismo e posição dominante na geopolítica da cultura. Assim, Lahire (2012, p. 424) pondera que, embora a literatura possa constituir um universo com especificidades, não pode ser tratada como *autônoma*, pois é, antes de tudo, inseparável da *experiência* dos/as escritores/as. São as vivências (e os mecanismos manejados) *fora do jogo* que decidem a *partida literária*, quando da definição de premiações, competições, busca de honrarias e distinções acadêmicas e semelhantes (que pautam as literaturas hegemônicas, pretensamente *autônomas* ou *depuradas*). Ou, como explica Terry Eagleton (2006, p. 24) sobre a literatura:

os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais( ...) pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.

Reconheço que são as tensões políticas, sociais e ideológicas, e não as *regras (depuradas) da arte* que explicam o combate “entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução” (BOURDIEU, 1996, p. 181).

Para a preservação das estruturas de dominação, ferramentais teóricos como a *pureza* e a *autonomia* literárias foram sempre muito úteis, como se infere do exemplo de duas revistas literárias surgidas em diferentes continentes e sistemas políticos, mas aproximadas pelo tempo histórico e pelos interesses ocultos sob seus critérios para consagração de obras. A *Scrutiny*, lançada na Inglaterra em 1932, defendia “atenção

---

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “Practices, including literacy practices, are the result of the adjustments, adaptations, interactions, and negotiations involving dispositions and identities in relation to the fields in which people operate”.

disciplinada para com *as palavras contidas na página*” (EAGLETON, 2006, p. 48, grifos do autor). Defendia uma arte pura e uma literatura intocada como única forma de elevar os espíritos e preservá-los do industrialismo cultural que só visa ao lucro. Apresentava-se como avessa à solução política, porém, nas obras incensadas pela revista, “as *peessoas comuns* só pareciam aceitáveis se fossem pastores do século XVII, ou campônios australianos cheios de vida” (EAGLETON, 2006, p. 53, grifos do autor). A função ideológica da *Scrutiny* era essencialmente a de resguardar o *jogo* das letras às pessoas que haviam estudado nos colégios aristocráticos e com acesso pavimentado aos restritos círculos da nobreza inglesa. De Buenos Aires, o exemplo da revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo em 1931, é evocado por Sergio Miceli (2018). *Sur* ignorou sistematicamente escritores/as como Roberto Arlt, Horacio Quiroga e Alfonsina Storni, de famílias brancas, mas pobres e imigrantes, que inflacionavam as disputas por espaços nas universidades e profissões liberais, desestabilizando os privilégios das elites *criollas*. Estas sentiam pertencer-lhes, por tradição, a legitimação dos capitais e dos bens simbólicos e, por isso, clamariam pela “arte pela arte” tanto quanto pela “segunda pele do privilégio por merecimento” (MICELI, 2018, p. 79).

Apesar desses esforços por constranger intrusos/as do *jogo* literário, Lahire (2012, p. 413) recorda que os espaços literários mais institucionalizados, mesmo em áreas de vanguarda, nem sempre favorecem o surgimento de obras inovadoras. Não são incomuns os casos de escritores/as que constroem seu trabalho a partir de espaços relativamente dominados valendo-se de experiências ou de compromissos políticos evidentes. Escrever a partir de um espaço desprestigiado pode ser favorável ao surgimento de autores/as que, ao menos num primeiro momento, não têm ilusões de consagração no mundo das letras, mas que escrevem como se atendessem a uma espécie de *chamado vocacional*.

Esse pode ter sido o caso de Peter, o sujeito da pesquisa de Compton-Lilly (2014) referido por um pseudônimo, e é, com efeito, o caso de José Carlos da Silva Junior, o nome real do escritor que assina com o pseudônimo de José Falero, o sujeito em que se passa a deter o presente artigo.

\*

Nascido em 1987, em Porto Alegre, José Falero lançou-se como escritor nas redes sociais. Depois, participou de duas coletâneas: *À margem da sanidade* (J. Vellucy, 2018) e *Ancestralidades*: escritores

negros (Venas Abiertas, 2019). É autor de duas obras de autoria única: a coletânea de contos *Vila Sapo* (Venas Abiertas, 2019) e o romance *Os supridores* (Todavia, 2020). Este romance, sucesso de crítica na imprensa cultural brasileira, está atualmente sendo traduzido para o francês e o inglês (SPERB, 2021).

Afirmar que José Falero é um trânsfuga por ter-se formado como escritor na capital gaúcha tem todo aspecto de uma incoerência. Porto Alegre é pródiga em lançar romancistas; afinal, é sede do mais tradicional curso de escrita criativa em ambiente acadêmico do Brasil (o da PUCRS, desde 1985) e a única cidade brasileira a ter duas universidades com Programas de Pós-Graduação em Letras com nota máxima na Capes, ambas com abertura à escrita criativa.<sup>3</sup> Conforme levantamento de Regina Dalcastagné divulgado na revista *Cult* (MASSUELA, 2018), o perfil do romancista brasileiro publicado por grandes editoras é de pessoas que “vivem basicamente no Rio de Janeiro (33%), São Paulo (27%) e Rio Grande do Sul (9%)”. Se os dados se referissem não à moradia, mas às cidades de nascimento ou aos círculos de socialização dos/as romancistas, o percentual seria engrossado pelo cômputo, entre muitos/as outros/as, dos porto-alegrenses Michel Laub e Paulo Scott, e também Daniel Pellizzari e Daniel Galera. Os dois últimos não nasceram na capital gaúcha, mas nela cresceram e se forjaram escritores com certa popularidade.<sup>4</sup> José Falero, no entanto, difere-se desse perfil. Embora seja nascido e criado em Porto Alegre, ele não vem da cidade pela qual circulam os/as escritores/as. Porto Alegre, como todo espaço urbano brasileiro, pode ser muitas.

São as águas pardas do estuário do Guaíba, chamado de *rio* pelos/as porto-alegrenses, que separam a Vila Assunção, com seu IDHM (Índice de Desenvolvimento Humano Municipal) de 0,953, das Ilhas do Pavão e dos Marinheiros, com IDHM de 0,593, conforme dados de 2010 (*apud* FERREIRA; MENEZES, 2017, p. 30). No outro extremo da cidade, bem longe do *rio*, com seu vasto território e contingente populacional,

---

<sup>3</sup> O Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS tem área de concentração em *Escrita Criativa*, e o da UFRGS apresenta a linha de pesquisa *Estudos literários aplicados: Literatura, Ensino e Escrita criativa*.

<sup>4</sup> A relativa popularidade de Daniel Pellizzari e Daniel Galera teve início com o Cardosonline (COL), um *mail-zine* (fanzine distribuído via e-mail) que formou gostos literários até 2001, ano em que fundaram a editora independente *Livros do mal*. Essa editora perdurou até 2004; depois, ambos passaram a dedicar-se a *jogos* mais hegemônicos em editoras grandes do centro do país.

a Lomba do Pinheiro ostenta IDHM de 0,683. Ela é descrita na ficção (mas bem poderia ser num estudo acadêmico) como “afastada do Centro, fora do alcance dos tentáculos do poder público, abandonada à própria sorte” (FALERO, 2020b, p. 18). Se esses bairros fossem países, conforme tabela do PNUD (dados de 2014), a Vila Assunção estaria no topo do *ranking* mundial, acima até mesmo da Noruega (0,944); já a Lomba do Pinheiro, ficaria um pouco atrás do Gabão (0,684).

Assim como os seus protagonistas, José Falero é justamente dali, da Vila Sapo, um lugar não mapeado da vasta Lomba do Pinheiro. Falero apresenta-se assim mesmo: “eu sou”, e não “eu moro” na Lomba do Pinheiro. Isso faz recordar Néstor García Canclini (2003, p. 159) e sua ponderação de que os *shoppings centers* (e, com eles, as megassalas de cinemas e livrarias megastores, que vendem a ilusão de fruição dos *mesmos* produtos de indústria cultural que outras partes do mundo) trazem aos estratos sociais acomodados não só a ilusão de segurança e higiene, mas também a de *pertencer* a um fenômeno global. Assim, enquanto residentes de áreas modernas dizem “morar em”, nas áreas mais populares das cidades responde-se “sou de”, pois há o sentimento de que “pertencem” àquele lugar (e talvez *somente* a ele).

Além do fato de *ser de*, e não apenas *morar* na periferia, José Falero distingue-se do perfil prototípico de um/a romancista, conforme Regina Dalcastagné (2012), por ser negro claro e não exercer nenhuma profissão de prestígio. Os *campos sociais* em que geralmente se constituem as *segundas vidas* de escritores/as foram teorizados por Bernard Lahire e Gwendolyn Wells (2010), que analisam a manutenção social da imagem de escritores/as paralelamente ao “*day job [trabalho diurno]*” (2010, p. 445) que, por razões, em geral, econômicas, precisam desempenhar. Esses *diferentes campos sociais* pelos que transitam escritores/as em suas *segundas vidas* acarretariam diferentes *backgrounds*, a implicar (des)favorecimentos (dentro e fora) do *jogo* literário. Alinhando essas reflexões com a realidade brasileira perfilada por Dalcastagné (2012), é possível postular que, no Brasil, uma prova robusta da *heteronomia* do *jogo* literário encontra-se sob a fórmula “escritor/a e [profissão de prestígio]”, frequente nas apresentações de escritores/as famosos/as. A profissão que complementa a fórmula pode repousar na advocacia, na medicina ou em



profissões não regulamentadas, como a de jornalista e tradutor/a.<sup>5</sup> Retomo, apenas para exemplificar a formulação, os quatro citados escritores de prestígio também formados em Porto Alegre e publicados por editoras do centro. São pequenas as variações entre suas *segundas vidas* apresentadas no *site* da Companhia das Letras (2021), editora que os congrega: Michel Laub é “escritor e jornalista”; Daniel Galera, “[e]scritor e tradutor de literatura contemporânea de língua inglesa” - embora o Wikipedia (2021b) denuncie-o como publicitário; Paulo Scott é “escritor e professor universitário”, formado em Direito, conforme a Wikipedia (2021c); e Daniel Pellizzari teria “vida tripla”: “escritor, tradutor e editor” - não foram encontradas informações confiáveis sobre sua formação em graduação. Quando, porém, procuro o *site* da editora Todavia (2021) para verificar como é ali apresentado o seu romancista estreante, encontro apenas: “José Falero nasceu em 1987, em Porto Alegre. Estreou, em 2019, com VILA SAPO, elogiada reunião de contos. Mantém uma crônica semanal na revista digital Parêntese”. A palavra *escritor* é a *ausência que grita* nessa apresentação: é como se ela não parasse em pé sozinha, é como se não pudesse existir senão antecedendo uma profissão de prestígio.<sup>6</sup>

Na revista *Parêntese*, José Falero (2020a) apresenta-se como alguém que: “[t]rabalha como auxiliar de gesso para não morrer de

<sup>5</sup> A obrigatoriedade da formação superior específica para o exercício do jornalismo (conforme previsto pelo Decreto-Lei 972/69) foi modificada por decisão do Supremo Tribunal Federal de 2009. Já a atividade de tradutor/a, apesar de inserida em campo acadêmico bem estabelecido desde 1970, nunca alcançou regulamentação. Podem provir disso os diferentes usos sociais das palavras “jornalista” e “tradutor/a” no Brasil. Se, embora seja raro ver alguém apresentar-se como “jornalista”, ainda que escreva em jornal (como é o caso de José Falero), não existem constrangimentos em apresentar-se como “tradutor/a” qualquer pessoa que realize traduções, mesmo sem formação na área.

<sup>6</sup> Para escamotear dúvidas de que a fórmula “escritor e [profissão de prestígio]” fosse empregada também pela editora Todavia, analisei o seu catálogo de autores/as, que conformaria um interessante *corpus* para análise dos usos sociais possíveis aos discursos formulados entre *ser escritor/a* e *ser autor/a*. Exemplifico transcrevendo apresentações: “Daniel Sada foi um *poeta*, jornalista e *escritor* mexicano” [deduz-se: poeta não é escritor]; “Andrés Barba nasceu em Madri, em 1975. *Ficcionista*, poeta, ensaísta, fotógrafo e *autor de livros infantis* (...)” [deduz-se: escrever livros infantis não é ficcionalizar]. Ademais, a palavra escritor/a não é estendida a qualquer pessoa que tenha publicado livros. O próprio Andrés Barba, quando muito, é *apenas* “ficcionalista, poeta, ensaísta e autor de livros infantis”. Já Daniel Sada parece ter sido alçado ao título por reunir à fórmula a condição de jornalista, do mesmo modo que “Domenico Starnone é um escritor, roteirista e jornalista italiano” e “James Bridle nasceu em 1980, no Reino Unido. É escritor, jornalista e artista visual”. (Conforme: <<https://todavialivros.com.br/autores>> Acesso em: 28 jan. 2021).

fome, e toca cavaquinho para não morrer de tristeza”. Apesar de escrever também reportagens para a equipe do Matinal Jornalismo, de que faz parte a revista *Parêntese*, Falero não se habilita à apresentação como jornalista. Seu principal vínculo com assinantes do portal são as crônicas semanais com tom autobiográfico. No *podcast* da Clandestina (2020), Falero foi questionado sobre essa experiência da escrita de si. Transcrevo sua resposta:

(...) é a ideia da crônica, ao meu ver, assim, eu posso tá dizendo besteira, mas... é uma coisa assim mais em relação ao tempo de agora (...) mesmo que uma crônica traga uma reflexão de tempos passados, mas é o que esse José de hoje reflete sobre aquele evento, sabe? Enfim... (...) eu fui pegando a manha aos poucos, fui amadurecendo... nem sei se aprendi [ri]... é um processo, né, que eu tô ainda tentando aprender. (CLANDESTINA, 2020)

Falero é humilde com relação ao domínio dos gêneros e formas narrativas. Ao contrário da maioria de autores/as de prestígio lançados em Porto Alegre, ele não estudou na PUC (conforme PUCRS, 2020). Falero é estudante de EJA (Educação de Jovens e Adultos) e todo o período em que *frequentou* a universidade foi como ajudante de pedreiro numa espécie de galpão construído no Campus do Vale da UFRGS. Essa experiência é relatada na crônica “De volta ao campus”: “Quando o galpão finalmente ficou pronto, eu dei graças a Deus. Cria-me, leitor: não existe ambiente mais hostil para um pé-rapado do que um ambiente acadêmico” (FALERO, 2020a). Na entrevista que faço com José Falero, pergunto se ele ainda se sente assim em relação ao campus; ele explica que esse da crônica é o José do passado. Na sequência da mesma crônica, ele narra (e me confirma na entrevista que o evento é verídico) seu retorno ao campus da UFRGS para assistir a um curso sobre Literatura Marginal-Periférica com Érica Peçanha: “Eu tinha propriedade para falar de tudo aquilo. Não me atrevi a abrir a boca, mas que eu tinha propriedade, ah, isso eu tinha! E me bastou” (FALERO, 2020a). Além disso, “[e]ra de graça, então cabia direitinho dentro do meu orçamento” (FALERO, 2020a).

Ao contrário de Peter, o sujeito da pesquisa de Compton-Lilly (2014), não foi na escola que José Falero descobriu-se escritor. Questiono-o sobre uma reportagem publicada na GZH (LUCCHESI, 2020), em que sua foto aparece junto à afirmação: “Se dependesse das instituições formais, eu jamais me tornaria um leitor”. Falero (2021) me responde que “não é hora” de criticar a educação, mas é preciso pensar no assunto. À mesma reportagem de GZH, ele relata que começou a ler por influência da irmã

mais velha: “Um dia ela me disse que minha opinião sobre um assunto não valia nada, pois eu nunca tinha lido um livro. Fiquei com aquilo na cabeça. Peguei um livro emprestado. Era sobre lobisomens. E nunca mais parei de ler” (LUCCHESI, 2020). Autodidata, ele passa a devorar livros e, por meio deles, assimila as *regras da arte* literária.

Pela entrevista que Falero me concede, percebo que é nas mulheres de sua família, a mãe e a irmã, primeiro, e a namorada Dalva, mais recentemente, que ele encontra suas referências e seu principal incentivo. Seu primeiro livro, *Vila Sapo* (FALERO, 2019), traz a dedicatória: “Para Rita, para Caroline, para Dalva. Com amor e gratidão”. Já na nota “sobre o autor”, ao final do livro, consta que ele “[a]dotou o pseudônimo “José Falero” em homenagem à mãe, de quem herdou a veia artística, mas não o sobrenome”. Pergunto-lhe, então, qual é a veia artística da mãe, Rita Helena, ao que ele responde que ela fez magistério e caprichava nos desenhos para atividades com estudantes:

Ela desenhava muito e em algum momento parou de desenhar (...). Eu tenho pra mim que minha mãe é uma artista reprimida, sabe? Enfim, o que não falta por aí é isso, né? Eu tenho pra mim que a minha mãe é uma pessoa a quem não foi dado o direito de potencializar essa veia, essa expressão, né? E eu acho que um dos sintomas, dos indícios disso, além dessas coisas que eu falei, é que ela sempre fez de tudo para apoiar os meus projetos artísticos e os da minha irmã. (FALERO, 2021)

Quando José decide ser escritor, a mãe torna-se sua primeira leitora. O papel central de Rita Helena Falero no desenvolvimento das ambições e condições artísticas do filho rompe com o que Lahire (2011) designa *A transmissão familiar da ordem desigual das coisas*, que poderia ser sintetizada em expressões como “Isto não é para nós” (LAHIRE, 2011, p. 14). Para Lahire (2011), a interiorização de limitações objetivas no seio das famílias tende a forjar a construção irrefletida de que aquilo “que não é objectivamente acessível não passa a ser subjectivamente desejável e acabamos por gostar apenas do que a situação objectiva nos permite gostar” (LAHIRE, 2011, p. 14). Ademais:

É também através de mecanismos de manutenção da dignidade (“eu não posso – sem decepcionar todos os que estão à minha volta – visar menos do que...”) ou de antecipação da possível denúncia das pretensões (“eles vão perguntar por quem eu me julgo”), que as expectativas subjectivas se estabilizam, ao mesmo tempo que as desigualdades se perpetuam (LAHIRE, 2011, p. 15).

Mas, ao fim e a cabo, diz Lahire (2011, p. 15), “a família nunca é este organismo coerente, homogêneo e harmonioso como nas visões encantadas”. Mesmo com essa ponderação, é preciso estabelecer uma crítica: essa abordagem de Lahire (2011) sobre a *transmissão* da desigualdade restringindo-a às expectativas familiares devem ser analisadas com extrema cautela em face da realidade social deste que já é o 9º país mais desigual do mundo (IBGE, 2019). A história familiar de Falero demonstra que, para muito além do incentivo familiar, romper a *transmissão da ordem desigual das coisas* requer condições materiais objetivas e atuação decidida do Estado no provimento de escolas públicas e professoras/es capazes de pavimentar o acesso a livros, artes e sonhos. Porque, se não, acontece na vida real o mesmo que se passa na ficção de Falero (2020b, p. 83-84):

Uma criança de família pobre, pensava, tinha tantos sonhos quanto uma criança de família rica, mas, ao contrário desta, ia sepultando-os um a um ao longo dos anos, conforme ia amadurecendo e percebendo que apenas fazer por onde não passar fome já era uma tarefa bastante difícil, que a luta constante para não cruzar a fronteira da sua classe social com a dos mendigos já era árdua e desgastante.

Da irmã quatro anos mais velha, Caroline, José Falero me conta: “eu tenho ela como referência mesmo antes de ela ser artista assim, sabe?” (FALERO, 2021). Quando Caroline vai cursar Pedagogia da Arte na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), torna-se, aos olhos do caçula, “a artista da família” (FALERO, 2021). “Eu via ela como referência porque eu tinha a impressão que ela era super firme: ela tinha presença, postura, se impunha, né? Aí, eu cresci vendo isso e pensei ‘poxa, eu quero ser assim’, sabe?” (FALERO, 2021). Eu não pergunto, mas ele talvez adivinhe minha ansiedade por descobrir o que o impedira de chegar à universidade, tal como a irmã. Então, explica-me, com outras palavras, que a “natureza” dessa *ordem desigual das coisas* nasce da desigualdade social porto-alegrense:

É que, tipo assim, a gente era quatro, né? Eu, minha irmã, minha mãe e meu pai. Aí a gente tava no Pinheiro e tal e a gente foi morar... tô trazendo aqui a natureza dessas questões, né? A gente foi morar na Cidade Baixa [bairro conhecido por boêmio e universitário, próximo ao centro administrativo e comercial de Porto Alegre]. Imagina o choque, né? A gente foi morar na Cidade Baixa porque meu pai virou zelador lá. Aí, depois de um tempo, ele se separou da minha mãe, né? Meu pai é falecido, um pouco antes de falecer,

ele se separou da minha mãe. E a minha mãe voltou a morar na Lomba do Pinheiro, e eu voltei com a minha mãe. A minha irmã ficou morando com meu pai, porque a minha irmã tava estudando num bom colégio na época, fazendo o ensino médio lá no Parobé. Aí eu tava no ensino fundamental, meio que tanto fazia o colégio, e então ok, vou vim com minha mãe. E ela não, né? Ela ficou lá. Ela fazia um curso de Eletrônica, se eu não me engano, no Parobé, que era feito junto com o Ensino Médio, e por essas questões ela ficou lá no meu pai. Aí é nesse curso que ela vai conhecer o pessoal do teatro, vai começar a frequentar teatro, vai se apaixonar por teatro, e mais: vai ter contato com essa possibilidade do mundo acadêmico. E eu, aqui no Pinheiro, vim me desenvolver numa outra realidade, numa realidade em que ninguém sonha em cursar uma graduação, onde é meio que... ninguém sequer conversa sobre isso. É meio que assim ó: olha, tu vai acabar o ensino fundamental e tu vai começar a trabalhar, sabe? É o senso comum generalizado, assim. Todo mundo pensa isso. Acabou o ensino fundamental, é trabalho. Se tu quiser, tu ainda faz o médio, pra tentar conseguir uns trabalhos depois, mas é trabalhar e fazer o ensino médio ao mesmo tempo. Ou abandona o estudo. Mas é isso: concluir o ensino médio é o topo, assim. (FALERO, 2021)

As diferenças na socialização escolar de José Carlos e Caroline fazem recordar o estudo de Compton-Lilly (2014) sobre Peter, um estudante destaque em notas e comportamento ao longo de toda a pesquisa. Nos desenhos de Peter, a escola é retratada como um ambiente em que ele e seus amigos riem. Peter cresce com fortes alianças emocionais com a escola, amigos/as da escola e professores/as. E, sob a perspectiva de seu irmão mais novo, Caroline seria também uma trãnsfuga do sucesso escolar: cumprindo expectativas apr(e)endidas na boa escola em que estudou, ela rompe com o que *era* [relativamente] *esperado* para alguém que se muda àquele bairro por ser filha de um zelador. Embora ambas sejam públicas e na mesma cidade, a escola de Caroline definitivamente *não é a mesma* que o çaçula conhece na Lomba do Pinheiro. Por isso, ela, que avança nos estudos, passa a ser o farol do irmão que abandona a escola: “A minha irmã vai me introduzir não só nessa questão artística, mas intelectual mesmo, de como ver as questões do mundo, nos próprios conceitos marxistas” (FALERO, 2021).

Assim, se Lahire (2012), ao refutar a estruturação do conceito de *campo* literário, ataca também o de *habitus*, parece irrefutável que,

ao menos neste Brasil de extremos, existe, sim, um *habitus* que é apreendido socialmente, embora possa não ser imanente ao *campo* literário.

*Habitus* é uma construção do referencial de Bourdieu de difícilíssima conceituação. Pode-se tentar apresentá-la da seguinte forma:

O *habitus* preenche uma função que, em uma outra filosofia, confiamos à consciência transcendental: é um corpo socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou setor particular desse mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção desse mundo como a ação nesse mundo. (...) É a experiência dóxica pela qual atribuímos ao mundo uma crença mais profunda do que todas as crenças (no sentido comum) já que ela não se pensa como crença. (BOURDIEU, 2001b, p. 144)

O *habitus* pode ser ilustrado pela autoconfiança adquirida por Caroline, que é percebida pelo irmão como alguém com *postura*, com *presença*, para o que, certamente, devem ter contribuído a convivência com os grupos sociais e sobretudo com as expectativas providas por sua escola de prestígio, ainda que pública. Caroline parece, pela descrição do caçula, ter assimilado as regras do *jogo social*, de modo a portar-se no mundo como alguém capaz de antecipar as *jogadas* de demais *jogadores/as*. Com relação a José, restou-lhe a condição de espectador de outro *jogo*, o da periferia, onde a mão do Estado não chega do mesmo modo que no centro: as escolas públicas não são as mesmas, o transporte público não é o mesmo, a polícia não é a mesma, as crenças, as ambições, os falares, as percepções e as ações das pessoas não são as mesmas. Mas, conhecedor das expectativas do centro, e por transitar entre os contrastes de dois mundos, Falero propôs-se a *traduzir* as diferentes realidades, desacomodando, desse modo, visões de classe por meio de temáticas e modos de experimentar a linguagem completamente inovadoras para quem aborda literatura desde a ótica do centro.

\*

Retomando os postulados de Lahire e Wells (2010), de que a *experiência* é condição fundamental da literatura, é possível concluir que as similitudes entre as *segundas vidas* de escritores/as e de suas

narrativas *possíveis*, conforme a perspectiva dos espaços de socialização que ocupam, constituíam uma relevante lacuna a ser preenchida.

Portanto, não espanta que, após a publicação de *Vila Sapo*, críticos/as como Juremir Machado da Silva tenham apregoado: “Falero tem tudo para se tornar um dos grandes escritores brasileiros, se não for preterido por ser negro, pobre e periférico” (SILVA, 2019). As inovações éticas e estéticas de sua narrativa são exaltadas: “A vida real salta em cada palavra. Há uma estranha poesia nessa literatura sem enfeites. (...) Faz a literaturinha de apartamento ficar roxa de vergonha e de inveja” (SILVA, 2019).

Na condição de mulher branca e “de apartamento”, julgo-me incapaz de avaliar o quanto de vida real pulula na escrita de José Falero, mas me associo ao arrebatado do colunista em face das inovações temáticas e às experimentações de linguagem que Falero propõe. Juremir fala do livro de contos, mas bem poderia ter sido do romance *Os supridores*, que dá sequência ao laboratório de experimentação das oscilações entre os discursos de narração e os diálogos. Ademais, tanto numa obra quanto na outra, são frequentes as intervenções de narração para traçar uma explicação a quem lê. Essas intervenções, muitas vezes irônicas, evidenciam “um viés machadiano”, segundo Alcir Pécora (2020). Exemplifico:

A tecnologia é como uma atleta jovem e incansável correndo livre e desimpedida (...); a humanidade, coitada, não passa de uma senhora aposentada e enferma da qual ninguém mais quer saber (...). Não sou um tolo. Sei bem que que mesmo naquela época mais amena o tropeção [da humanidade] que presenciei já não poderia ser classificado como evento extraordinário. Entretanto, **peço ao leitor que não minimize a gravidade do ocorrido**. Lembre-se de que tomar conhecimento da tragédia através do telejornal, ou por meio de um texto como este, é muito diferente de testemunhá-la. (FALERO, 2019, pp. 80 - 81, destaque nosso)

Entre esse narrador elegante do conto “Rosa-bebê” e o narrador debochado de “Atotô”, outro conto de *Vila Sapo*, há um mundo de diferença estilística; não obstante, o recurso narrativo é o mesmo:

Agora, se parece fácil pra **tu que tá lendo isto aqui** imaginar que a saraivada teve alguma coisa a ver com os três malandro que descero da Vilinha e foro lá pros lado da Viçosa, beleza, palmas pra tu. Mas eu, o Nego Bota Fé e o Nego Tiriça nem pensemo nisso na hora. Não pensemo, porque já tamo acostumado com saraivada. A gente cresceu ouvindo uma pá de saraivada. (FALERO, 2019, p. 29, destaque nosso)

O narrador de *Os supridores* assume a mesma tarefa de explicar a quem lê o texto o que se passa na cena, ainda que, às vezes, com mais sutileza, mas não menos ironia:

Evidentemente, a história da promoção a chefe da loja não passava de conversa para boi dormir: uma notícia falsa dada da maneira mais deslavada pelo filho, e recebida como verdadeira da maneira mais inocente pela mãe. Mas, afinal, quando foi que brotou alguma felicidade, por menor que fosse, num coração conhecedor dos fatos em toda sua profundidade? Quando foi que houve alegria, senão alimentada por completas mentiras ou verdades desfalcadas? Sempre que a realidade mete o pé na porta, não há sorriso que não trate de escapular pela janela. Todo felizardo é, antes de mais nada, um iludido. (FALERO, 2020b, p. 161)

Por recursos como este, na manchete de Paula Sperb (2021) para a *Folha de São Paulo*, lê-se: “Renascentista da quebrada, José Falero faz literatura que vai de Machado a Tarantino”.

Já Fernando Ramos, no *podcast* da *Clandestina* (2020), vê algo de quixotesco em Pedro e Marques, os dois supridores de prateleiras de um supermercado que decidem vender maconha *pros playboy*, porque esse é único jeito de prover algum conforto para a família e conquistar alguma dignidade. Na narrativa de Falero, os personagens decidem vender só maconha, porque “a erva não era vista como droga por quase ninguém. (...) Droga, *droga mesmo*, era de cocaína para cima” (2020b, p. 25). Além do mais, a maconha está em falta, ela é “volumosa” (FALERO, 2020b, p. 95), e já não interessa aos traficantes que se concentram no pó e nas britas (o crack), mais lucrativos. Pedro opina que vender maconha vai ser sossegado: “A gente vai evitar conflito, Marques. Tendeu? E é por isso que a gente vai vender só maconha. Ninguém faz guerra por causa de maconha, mano” (FALERO, 2020b, p. 66). A obra se encerra em um faroeste épico pela Vila Planetário, um gueto de extrema pobreza em meio a bairros tradicionais de Porto Alegre, e com a prisão de Pedro.

Embora o final não seja feliz para o protagonista, pode-se dizer que o é para a literatura brasileira, pois *Os supridores* preenche, sob a ótica da periferia, um problema social que a literatura contemporânea tende a registrar apenas sob a experiência da classe média. Um exemplo está nos personagens ociosos “durante uma das greves da universidade federal, que os deixou sem absolutamente nada para fazer” (GALERA, 2016, p. 44) e que decidem escrever



contos pornográficos, poemas de verso livre cheios de links apontando pra bizarrices da internet, resenhas de filmes e discos e uma profusão de manifestos artísticos produzidos à base de maconha, LSD, ócio e leituras sui generis dos pós-estruturalistas. (GALERA, 2016, p. 44)

O romance *Os supridores*, a seu turno, traça a ascensão e a queda da jornada periférica, de gente “[p]obre demais para ser lembrada, preta demais para ser levada em consideração” (FALERO, 2020b, p. 246) e que pode ser “exterminada de maneira tão brutal, mesmo assassinada à luz do dia, mesmo estraçalhada a céu aberto, mesmo aniquilada diante de quem quisesse ver” (FALERO, 2020b, p. 246) porque ninguém se importa. E os supridores jamais estão ociosos e nem sequer cogitam frequentar a universidade. Na contrastante visão de Pedro a Marques: “Imagina tu na facul; só tem burguês na facul, tá ligado?” (FALERO, 2020b, p. 179). As lutas para crescer por meio de estudos e trabalho parecem, com efeito, quixotescas sob a ótica de Pedro:

Afinal, se as pessoa que tão jogando dinheiro pra cima *merece* tudo que têm, então tu, que não tem porra nenhuma, *merece* não ter porra nenhuma. E essa lógica simplista faz tu te sentir um fracassado. Isso coloca nos teus ombro um peso foda de aguentar. (...) Eu te mostro que tu não é o vilão da tua própria história. Eu te mostro que, enquanto tu faz força pra subir, tem uma pá de safado fazendo força pra tu ficar onde tu tá, pra tu morrer afogado na merda, porque tu tem que ficar na merda pra eles nunca cair na merda. (FALERO, 2020b, p. 58)

Em *Os supridores*, a política transborda a cada diálogo, a cada descrição das rotinas e do entorno dos personagens. Eles não precisam ser levados pelo autor às manifestações, onde lhes acende “a vontade de também incendiar algo, ou roubar o revólver do coldre de um policial, só para peitar as consequências” (GALERA, 2016, p. 98). O cenário de *Meia noite e vinte*, de Daniel Galera, é a mesma Porto Alegre de *Os supridores*, e são poucas esquinas as que separam os eventos descritos em cada romance. Mas como poderiam os protagonistas deste peitar a polícia? Eles sequer podem ficar no parque, “[p]orque a gente tem a cara e o estilo que os porco tudo tá à cata” (FALERO, 2020b, p. 174).

É essa inovação temática, de estilo e de *experiência* que parece fechar o circuito da literatura brasileira, trazendo a ela uma mirada

do *outro lado*. Por mais que se possa argumentar que a literatura contemporânea venha retomando os ares de romance social (e obras como *Marrom e Amarelo*, de Paulo Scott, e *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, ambientadas na mesma Porto Alegre, sejam exemplos bastante contundentes nesse sentido), existe uma carência pulsante dessa literatura que apenas um/a *trânsfuga* pode gerar. É uma literatura de compromisso político, quase que a *traduzir* uma classe social para a outra. Evidenciando os contrastes entre as linguagens e as esquinas da cidade, segundo a ótica de quem é autorizado a transgredir ou quem, não importa o que fizer, será visto como bandido, José Falero funde cânone e literatura marginal, e inova mais que qualquer vanguarda. É um escritor autodidata que apreende das *regras do jogo* apenas o que a (boa) literatura tem a ensinar. A palavra *escritor*, assim, aprende a parar de pé sozinha, sem precisar de uma profissão de prestígio que a acompanhe.

### Considerações finais

Este trabalho propôs apresentar, sob um referencial sociológico, calcado principalmente nas contribuições teóricas de Lahire (2011 e 2012) e Lahire e Wells (2010), em estreito diálogo com Bourdieu (1996, 2001a e 2001b), o escritor José Falero, descrevendo brevemente suas origens familiares e de socialização para relacionar o escritor e suas obras publicadas à perspectiva *trânsfuga*. A partir deste caso específico e das reflexões apresentadas com base nele ao longo deste texto, traço algumas conclusões.

A primeira, e mais óbvia, é que as *idades* são múltiplas e precisam ser compreendidas em consonância com os alertas que os estudos de sociologia estão constantemente a prover. Uma análise sobre lugares *que formam* escritores/as e *a partir dos quais* eles/as escrevem pode induzir conclusões ingênuas. José Falero (e as experiências que impulsionam sua criação literária) está mais próximo da periferia de qualquer grande cidade brasileira (e quiçá do mundo) do que da Porto Alegre capaz de formar escritores/as por meio de ambientes fortemente institucionalizados, como o acadêmico. No entanto, a trajetória de Falero não se desvincula totalmente desses ambientes, pois eles permitiram, ainda que de forma eventual e carregada de violências simbólicas, o acesso do escritor a debates (como o promovido por Érica Peçanha do Nascimento no campus da UFRGS) e a algum reconhecimento. Entendo como *reconhecimento* as críticas favoráveis a *Vila Sapo*, publicadas em jornais locais, que abrem as portas

à escritura de crônicas numa revista digital que, por sua vez, serve de vitrine à editora Todavía, que acaba por publicar um romance (engavetado) do autor e posteriormente negociar direitos de tradução com editoras estrangeiras, transformando em *universal* o que nasce *periférico*. Ademais, é preciso mencionar que os ambientes institucionalizados exercem sobre José Falero uma influência indireta, por meio da irmã Caroline, quem apreende *habitus* e técnicas de criação justamente por meio de instituições educacionais existentes nesta cidade que, lamentavelmente, não é para todos/as. Disso se depreende a importância de políticas de descentralização da cultura, de fortalecimento das instituições públicas e de acesso ao público amplo, como bibliotecas e espaços para oficinas de criação, exposições e trocas comunitárias, que serão tanto mais exitosas quanto mais livres de constrangimentos simbólicos se possam configurar. É possível depreender, também, que sem a ampliação dos acessos a instituições públicas de ensino que sejam capazes de *ensinar a aprender* e mediar as transposições de bloqueios (em sentido amplo), não existirão trânsfugas do sucesso escolar como Peter, o sujeito da pesquisa de Compton-Lilly (2014), e Caroline, a irmã de José Falero.

A literatura de José Falero serve, neste trabalho, como uma exemplificação da teorização de Lahire (2012), a postular que, com frequência, obras inovadoras surgem não dos ambientes institucionalizados, ainda que de vanguarda, mas dos espaços relativamente desprestigiados. No entanto, com base nos exemplos das revistas *Scrutiny* (EAGLETON, 2006), e *Sur* (MICELI, 2018), é preciso reconhecer que construtos como o da *autonomia* do campo literário privilegiam a (auto)preservação de elites (no sentido econômico, não cultural) na centralidade do campo de forças. É necessário, pois, revelar o quanto há de político, social e ideológico no incensamento de certas/os autoras/es e na invisibilização de outras/os. E essa é uma tarefa que precisa ser assumida pela academia, pois é intransferível a qualquer outro âmbito, ao menos com a impessoalidade que o assunto exige.

Muitas questões não puderam ser suficientemente desenvolvidas e ficam como recomendações a trabalhos futuros. Seria fundamental, por exemplo, uma análise dos papéis que jogam editoras independentes, como a Venas Abiertas (que lança a primeira obra de José Falero) no arejamento da literatura. O desvelamento dos mecanismos de consagração / invisibilização de escritores/as por meio de análises de suas trajetórias pode contribuir para a elucidar critérios inconfessáveis que legitimam algumas pessoas, e não outras, no acesso ao *jogo* literário. Relações de parentesco,

de compadrio, apadrinhamento ou, como diz Miceli, “das cifras capazes de deslindar enigmas compartilhados no círculo de sociabilidade” (2018, p. 79) ou de “liquidez financeira, bem maior (...) do que as margens de respiro intelectual e político” (2018, p. 43) podem-se revelar. Por fim, e para além dos Estudos de Literatura, uma análise de discurso que tenha por *corpus* as apresentações de escritores/as pelas suas editoras é tema ainda à espera de pesquisas. Qual é a diferença, afinal, entre *autor/a* e *escritor/a*? Será a constituição da fórmula seguida por profissão de prestígio? E quem é socialmente legitimado/a, no fim das contas, a apresentar-se como profissão não regulamentada por lei, no Brasil? Análises sobre os usos sociais das profissões de jornalista e tradutor/a, por exemplo, podem acarretar preciosas contribuições ao campo de Letras.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 59-73.
- BOURDIEU, Pierre. É possível um ato desinteressado? In: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. 3. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2001. p. 137-156.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 162-199.
- CANCLINI, Néstor García. Capitais da cultura e cidades globais. In: CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 153 - 166.
- CLANDESTINA. A cidade e os livros. #1 - Escrever e lançar livro na pandemia, com José Falero [podcast apresentado por Amanda Zulke e Fernando Ramos] Spotify, 7 dez. 2020. 61 min.
- COMPANHIA DAS LETRAS. Daniel Galera. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01975>> Acesso em: 25 jan. 2021.

COMPANHIA DAS LETRAS. Daniel Pellizzari. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02576>> Acesso em: 25 jan. 2021.

COMPANHIA DAS LETRAS. Michel Laub. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01288>> Acesso em: 25 jan. 2021.

COMPANHIA DAS LETRAS. Paulo Scott. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03415>> Acesso em: 25 jan. 2021.

COMPTON-LILLY, Catherine. The Development of Writing Habitus: A Ten-Year Case Study of a Young Writer. *Written communication* [SAGE], Auburn, v.31(4), p. 371-403, Out. 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. Paris, *Iberic@l*, n. 2, p. 13 – 18, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>> Acesso em: 26 jul. 2019.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FALERO, José. De volta ao campus. *Parêntese*, Porto Alegre, 23 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/jose-falero-de-volta-ao-campus/>> Acesso em: 23 dez. 2020.

FALERO, José. *Entrevista à autora*. [interação virtual síncrona com gravação]. 15 jan. 2021.

FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020.

FALERO, José. *Vila Sapo*. Porto Alegre: Venas abiertas, 2019.

FERREIRA, Gisele da Silva; MENEZES, Daiane Boelhouwer. *Relatório de análise socioeconômica da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: FEE, 2017.

GALERA, Daniel. *Meia noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

IBGE. Síntese de Indicadores Sociais: em 2019, proporção de pobres cai para 24,7% e extrema pobreza se mantém em 6,5% da população. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/29431-sintese-de-indicadores->

sociais-em-2019-proporcao-de-pobres-cai-para-24-7-e-extrema-pobreza-se-mantem-em-6-5-da-populacao> Acesso em: 15 jan. 2021.

LAHIRE, Bernard. A transmissão familiar da ordem desigual das coisas. Tradução de Pascoal Carvalho. *Sociologia*, Porto, vol. XXI, p. 13-22, 2011.

LAHIRE, Bernard. Specificity and independence of the literary game. *Nationalities Papers*, Cambridge, vol. 40, n. 3, p. 411–429, May 2012.

LAHIRE, Bernard; WELLS, Gwendolyn. The Double Life of Writers. *New Literary History*, Baltimore, vol. 41, n. 2, pp. 443-465, 2010.

LUCCHESI, Alexandre. De servente de pedreiro a escritor: gaúcho José Falero conquista mercado editorial do centro do país. *GZH*, Porto Alegre, 17 ago. 2020. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2020/08/de-servente-de-pedreiro-a-escritor-gaucha-jose-falero-conquista-mercado-editorial-do-centro-do-pais-ckdywbjs4003m013gsq56bgkx.html>> Acesso em: 31 dez. 2020.

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. Entrevista com Regina Dalcastagné. *Revista Cult* [Eletrônica], São Paulo, 5 fev. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>> Acesso em: 20 jan. 2021.

MERCOSUL. *Manual pedagógico sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista*. Buenos Aires, IPPDH, 2018. Disponível em: <<http://www.ippdh.mercosur.int/pt-br/publicaciones/manual-pedagogico-sobre-o-uso-da-linguagem-inclusiva-nao-sexista/>> Acesso em: 25 jan. 2021.

MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018.

PÉCORA, Alcir. ‘Os Supridores’ diverte pela originalidade de seu ‘Marx para manos’. São Paulo, *Folha de São Paulo* [Ilustrada], 20 nov. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/os-supridores-diverte-pela-originalidade-de-seu-marx-para-manos.shtml>> Acesso em: 27 jan. 2020.

PNUD Brasil. *Ranking IDH Global 2014*. Disponível em: <<https://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/idh0/rankings/idh-global.html>> Acesso em: 20 jan. 2021.

PUCRS. *Ato criativo – Luiz Antonio de Assis Brasil e os 35 anos da Oficina de Criação Literária*. Porto Alegre, 05 ago. 2020. Disponível

em: <<https://www.pucrs.br/cultura/evento/ato-criativo-luiz-antonio-de-assis-brasil-e-os-35-anos-da-oficina-de-criacao-literaria/>> Acesso em: 21 jan. 2021.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Políticas para as mulheres. Grupo de Trabalho (Dec.Est. nº 49.995/2012). TOLEDO, Leslie Campaner de et al. (Orgs). *Manual para uso não sexista da linguagem*. Porto Alegre: Secretaria de Comunicação e Inclusão Digital, 2014.

SILVA, Juremir Machado da. Falero, um grande escritor na área. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/falero-um-grande-escritor-na-%C3%A1rea-1.385841>> Acesso em: 25 jan. 2021.

SPERB, Paula. Renascentista da quebrada, José Falero faz literatura que vai de Machado a Tarantino. *Folha de São Paulo* [Ilustrada], São Paulo, 1 jan. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/renascentista-da-quebrada-jose-falero-faz-literatura-que-vai-de-machado-a-tarantino.shtml>> Acesso em: 1 jan. 2021.

WIKIPEDIA. Daniel Galera. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Galera](https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel_Galera)> Acesso em: 25 jan. 2021.

WIKIPEDIA. Paulo Scott. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Scott](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Scott)> Acesso em: 25 jan. 2021.

Recebido em: 29 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 5 de julho de 2021.

**VARIA**









## **Quase ausentes: autoria e representações de personagens negros no PNBE**

### ***Almost Absent: Authorship and Representations of Black Characters in the PNBE***

James Rios de Oliveira Santos

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

jamesrios.cult@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3017-9921>

Altamir Botoso

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Dourados, Mato Grosso do Sul / Brasil

abotoso@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-3231-2351>

**Resumo:** Detendo-se em terreno da literatura brasileira, mais especificamente ao âmbito das políticas públicas de distribuição de livros paradidáticos, o presente estudo, fazendo uso do método qualitativo e quantitativo, visa apresentar dados concernentes à baixa presença (ou quase ausência) de autores negros a compor o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Ademais, o trabalho centra-se no exame das obras *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *O livreiro do Alemão*, de Otávio Júnior, para ressaltar a importância de seus discursos antirracistas no âmbito de um programa de distribuição de livros, composto majoritariamente por autores não negros e por narrativas de temáticas afro-brasileiras diminutas. Este estudo conclui que políticas públicas de leitura, como o PNBE, deveriam acolher, quantitativamente, em seus acervos, um número maior de autores negros e obras mais representativas do ponto de vista racial e cultural, como as que aqui foram apontadas. Em síntese, o presente artigo tem o objetivo de propiciar e evidenciar, principalmente tendo em vista o público leitor dessas obras, o jovem negro, possibilidades de representação literária com as quais possam se identificar adequadamente.

**Palavras-chave:** Literatura negro-brasileira; Raça; Resistência; Representação; PNBE.

**Abstract:** Focusing on Brazilian literature, more specifically on public scope policies for the distribution of educational books, the present study, using the qualitative and quantitative method, aims to present data concerning the small presence (or almost absence) of black authors that belong to the National School Library Program (PNBE). Furthermore, this article focuses on examining the books *Quarto de Despejo*, by Carolina Maria de Jesus, and *O Livreiro do Alemão*, by Otávio Júnior, highlighting the importance of their anti-racist discourses in the scope of a Program of book distribution composed mostly by non-black authors and narratives of small Afro-Brazilian themes. This study concludes that public policies for reading, such as the PNBE, should quantitatively include in their collections a greater number of black authors and more representative works from a racial and cultural point of view, such as those that were pointed out here. In short, all this aims to provide and highlight, especially when considering the young black reader of such books, possibilities of literary representation with which they can properly identify themselves.

**Keywords:** Black-Brazilian Literature; Race; Resistance; Representation; PNBE.

## O campo literário brasileiro: questões raciais no PNBE

Embora estejam em pleno processo de consolidação no Brasil, as reflexões teórico-críticas sobre raça prontamente nos oferecem subsídios para a compreensão do *modus operandi* da discriminação racial. O racismo assume diferentes formas dada a estrutura que o sustenta e lhe permite atravessar, de Norte a Sul, as fronteiras internas do Brasil, seja por meio da manifestação da injúria racial, seja por meio da disseminação de discursos racistas naturalizados no âmbito das representações, literárias ou não. Nesse artigo, interessa-nos também questionar a quase ausência de representatividade da população negra no campo literário brasileiro, mais especificamente no recorte que se restringe a um dos programas de leitura de larga envergadura, como é o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

A marginalização – ou, em alguns casos, a própria ausência – da população negra de espaços sociais e simbólicos privilegiados é uma forma manifesta de racismo simbólico<sup>1</sup>, já que a população negro-brasileira não transita, com justa notoriedade, pelo campo literário, conforme aponta

---

<sup>1</sup> Amparados nas proposições teóricas de Pierre Bourdieu (2005), mais precisamente na obra *A dominação masculina*, propusemos, em 2017 – ocasião da publicação de nossa defesa de dissertação de mestrado –, a noção conceitual de racismo simbólico, que consiste em um esforço reflexivo que nos permite entrever as assimétricas relações sociorraciais que tendem, em maior ou menor grau, a naturalizar as desvantagens para a população negra em relação à branca, cujos indivíduos ocupam, na maioria das vezes,

a pesquisa de Regina Dalcastagnè (2007). Após analisar 258 romances publicados por três editoras brasileiras, a referida pesquisadora constatou que “são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros (2,4%))” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 89). Nota-se, portanto, a pouca representatividade de escritores e escritoras negros no campo da literatura brasileira. E dessa quase ausência emerge o racismo simbólico, velado, naturalizado na forma de um *habitus* – como propõe o teórico francês, Pierre Bourdieu.

Parte integrante do campo literário, o PNBE movimentou o mercado editorial devido aos recursos destinados à aquisição e à distribuição de livros didáticos e paradidáticos em todo o território nacional. Afigurando-se, portanto, como uma das mais importantes políticas públicas voltadas para a leitura, constatou-se, nesse estudo, que a reprodução do racismo em sua dimensão simbólica alcança também o Programa, tendo em vista o baixo índice de autores negros selecionados pelos avaliadores.

Para atestar nossa assertiva, dispomos do método quali-quantitativo, que requer a elaboração de um questionário de perguntas a ser respondido e submetido ao *software Sphanix Léxica 5.0* – ferramenta que possibilitou o cruzamento das respostas e nos permitiu compreender a realidade apresentada. Ademais, cumpre ressaltar que recorreremos aos editais do PNBE (nos anos de 2011 e 2013) para identificar o sexo de todos os autores e autoras que escreveram narrativas. Identificado(a), buscamos analisar seus fenótipos por meio de imagens pesquisadas na Internet a partir de seus nomes lançados nos sítios de busca, como o Google e o Yahoo, por exemplo.

Após a verificação, podemos afirmar que as narrativas do PNBE (2011 e 2013) são brancas e predominantemente masculinas. Tais constatações são provenientes do levantamento de dados biográficos de 249 autores e autoras selecionados para compor os acervos do referido programa de leitura. No PNBE de 2011 registramos a presença de 108 que se dedicaram à produção de narrativas infantojuvenis. No de 2013, foram 141 – proporção relativamente maior ao ano anterior, devido ao maior número de obras contemplado por esse edital<sup>2</sup>.

---

as altas patentes, os mais altos cargos e dominam os principais meios discursivos, sobretudo o campo literário brasileiro.

<sup>2</sup> Em 2011, o Programa Nacional Biblioteca da Escola selecionou 150 obras, distribuídas em três acervos compostos por 50 exemplares cada. Já em 2013, foram selecionadas 180 obras, distribuídos igualmente em três acervos.

Começando, pois, pelo sexo dos autores, constatamos que, em 2011, o PNBE contemplou 69 textos narrativos de escritores homens e apenas 36 de mulheres – números que correspondem a 63,9% e 33,3% dos índices, respectivamente. Nesse mesmo ano não foi possível identificar o sexo de 2,8% dos autores (Tabela 1). Já em 2013, os homens foram os mais contemplados pelo PNBE, uma vez que constituem 66% dos autores, enquanto as mulheres somam 32,6%. Além disso, 1,4% dos autores não tiveram seus sexos identificados (Tabela 2).

Tabela 1 – Sexo dos autores PNBE 2011

<b>Sexo</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
<b>Masculino</b>	69	63,9
<b>Feminino</b>	36	33,3
<b>Outro</b>	0	0,0
<b>Não identificado</b>	3	2,8
<b>Total obs.</b>	<b>108</b>	<b>100</b>

Fonte: Santos (2017).

Tabela 2 – Sexo dos autores PNBE 2013

<b>Sexo</b>	<b>Freq.</b>	<b>%</b>
<b>Masculino</b>	93	66,0
<b>Feminino</b>	46	32,6
<b>Outro</b>	0	0,0
<b>Não identificado</b>	2	1,4
<b>Total obs.</b>	<b>141</b>	<b>100</b>

Fonte: Santos (2017).

Ao analisar os dados observamos que em ambos os editais do PNBE os homens ocupam mais de dois terços dos “espaços” dessa esfera literária. Isso indica que eles continuam a dominar o campo literário. Esses números podem ser explicados com base na assertiva de que a restrição do acesso das mulheres ao campo literário é apenas uma de muitas outras formas de violência simbólica, que, no curso da história, tendeu a dividir socialmente o trabalho a partir da demarcação biológica do sexo (BOURDIEU, 2005).

Os escritores componentes do PNBE são, também, majoritariamente brancos, conforme aponta a Tabela 3. Pelo edital de 2011, por exemplo, negros e mestiços somam apenas – *apenas* – 3,7% das ocorrências (negros: 2,8% e mestiços 0,9%), enquanto os brancos são 86,1% dos autores. Os orientais correspondem somente a 1,9% e os indígenas não possuem representantes autorais nesses acervos. Não foi possível identificar as cores de 8,3% dos produtores de literatura infantojuvenil, uma vez que as informações apuradas junto aos mecanismos de buscas na Internet não eram confiáveis para verificação do fenótipo.

Tabela 3 – Cor dos autores PNBE 2011

Cor	Freq.	%
<b>Negro</b>	3	2,8
<b>Branco</b>	93	86,1
<b>Mestiço</b>	1	0,9
<b>Indígena</b>	0	0,0
<b>Oriental</b>	2	1,9
<b>Não identificado</b>	9	8,3
<b>Total</b>	<b>108</b>	<b>100</b>

Fonte: Santos (2017).

Ao observar a Tabela 4 é possível notar que seus números pouco diferem da Tabela 3, correspondente ao PNBE 2011. É preciso ressaltar que, em 2013, o PNBE selecionou 180 livros, sendo 141 narrativas, enquanto no edital anterior foram 150 obras adquiridas, das quais se pode subtrair 108 para categorizá-las como textos narrativos. Feita essa ressalva, observemos como os números, quando não idênticos, são muito semelhantes: a porcentagem de negros em ambos os acervos são os mesmos: 2,8% em cada um. Os brancos, como já se previa, somam 83,7% dos escritores. A diferença entre as tabelas – quase insignificante, por sinal – remete ao número de mestiços, que somam 1,4%, o dobro em relação ao PNBE 2011, entre as demais categorias. Autores indígenas continuam a não compor o acervo e o número de orientais foi reduzido a 0,7%. Já 11,4% dos autores não puderam ser identificados, pelo mesmo motivo apontado no parágrafo anterior.

Tabela 4 – Cor dos autores PNBE 2013

Cor	Freq.	%
<b>Negro</b>	4	2,8
<b>Branco</b>	118	83,7
<b>Mestiço</b>	2	1,4
<b>Indígena</b>	0	0,0
<b>Oriental</b>	1	0,7
<b>Não identificado</b>	16	11,4
<b>Total</b>	<b>141</b>	<b>100</b>

Fonte: Santos (2017).

Outro fator importante a ser observado em relação à cor dos autores é o cruzamento dos dados com outra variante: o sexo. As proposições de Bourdieu (2005) autorizam-nos a afirmar que as mulheres negras são duplamente discriminadas. Primeiro porque, assumindo sua feminilidade, estão sujeitas a sofrerem, na e pela constituição biológica dos próprios corpos, as marcas da violência simbólica, as quais podem ser constatadas de diversas formas, dentre elas, pelo cerceamento à educação e, por consequência, sua restrição ao campo literário. Em segundo lugar, é de nosso conhecimento que a pele preta bem como qualquer fenótipo negro são elementos cruciais para se imputar obstáculos e restringir acessos aos mais variados tipos de bens simbólicos às pessoas com tais características (MOORE, 2009). Nesse sentido, a simples equação “mulher + negra = dupla discriminação” pode ser atestada por meio das Tabelas 5 e 6.

Tabela 5 – Cor e sexo dos autores PNBE 2011

Cor	Masculino	Feminino	Outro	Não identificado	Total
<b>Negro</b>	1,9%	0,9%	0,0%	0,0%	2,8%
<b>Branco</b>	55,6%	29,6%	0,0%	0,9%	86,1%
<b>Mestiço</b>	0,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,9%
<b>Indígena</b>	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<b>Oriental</b>	0,9%	0,9%	0,0%	0,0%	1,9%
<b>Não identificado</b>	4,6%	1,9%	0,0%	1,9%	8,3%
<b>Total</b>	<b>63,9%</b>	<b>33,3%</b>	<b>0,0%</b>	<b>2,8%</b>	<b>100%</b>

Fonte: Santos (2017).

Tabela 6 – Cor e sexo dos autores PNBE 2013

<b>Cor</b>	<b>Masculino</b>	<b>Feminino</b>	<b>Outro</b>	<b>Não identificado</b>	<b>Total</b>
<b>Negro</b>	2,1%	0,7%	0,0%	0,0%	2,8%
<b>Branco</b>	56,7%	26,2%	0,0%	0,7%	83,7%
<b>Mestiço</b>	1,4%	0,0%	0,0%	0,0%	1,4%
<b>Indígena</b>	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
<b>Oriental</b>	0,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,7%
<b>Não identificado</b>	5,0%	5,7%	0,0%	0,7%	11,4%
<b>Total</b>	<b>66,0%</b>	<b>32,6%</b>	<b>0,0%</b>	<b>1,4%</b>	<b>100%</b>

Fonte: SANTOS (2017)

Quando afirmamos que as tabelas acima atestam a hipótese de que a mulher negra é duplamente marginalizada/discriminada, queremos dizer, em outras palavras, que os acervos do PNBE aqui analisados refletem a situação das mulheres em geral no campo literário, sobretudo no brasileiro. Em 2011 foi registrada a presença de 55,6% de escritores (brancos) homens. As mulheres (brancas), por sua vez, somam 29,6% de representatividade – números que, à primeira vista, já esboçam um movimento diferente, uma dissonância quando comparada a homens brancos. As mulheres negras, nesse caso, estão ainda mais distantes: elas são apenas 0,9% de todos os autores. Essa porcentagem, 0,9%, é preciso lembrar, corresponde a apenas uma escritora negra.

Salvo a maior proporcionalidade de obras reservada ao edital de 2013, constata-se que os números são relativamente os mesmos: os homens brancos correspondem a 56,7% dos escritores, enquanto as mulheres da mesma cor são 26,6% dos casos identificados. Apenas 0,7% das autoras são negras. Reiterando o já exposto, a situação da escritora negra é de marginalização uma vez que, em contexto mais amplo, pode-se deduzir que “o seletivo universo da literatura ainda continua excluindo[-as] a partir de premissas temporal e subjetiva” (JOB, 2011, p. 56).

A ausência do(a) negro(a) enquanto escritor(a) de narrativas infantojuvenis selecionadas pelo PNBE é, portanto, uma realidade. E sendo uma realidade registrada por meio de números, observa-se, mais uma vez, a presença hegemônica de escritores brancos a compor os acervos de ambos os editais. Nesse contexto, o racismo só pode ser



atestado através do buraco da fechadura, pelas fissuras do silêncio, que naturalizam as quase ausências como se elas obedecessem à ordem natural das coisas. Em outras palavras, isso significa que a baixa representatividade nos acervos é, quase sempre, tão somente observada pelo crítico que enseja compreender a dinâmica funcional do racismo em programas de leitura do que, efetivamente, por aqueles que gerenciam tal programa.

A situação contextual na qual está inserido o PNBE pode constituir-se como um estímulo para geração de sérios problemas de identificação entre o leitor negro e as personagens produzidas por alguns escritores brancos – principalmente aqueles que adotam estereótipos no processo de criação artística, ou subalternizam a raça negra, na condição de meros figurantes ou ocupantes de papéis sociais desprestigiados. Em contato com essas narrativas, o leitor negro pode ler o outro (personagem branco) e, não se reconhecendo na representação oferecida, faz emergir catarticamente o processo de alteridade por meio da diferença. Resultante desse processo, as múltiplas identidades do negro tornam-se fragmentadas na medida em que os estereótipos se sobrepõem a elas.

A oferta somente do branco enquanto personagem-modelo, ainda que em uma representação literária, impõe limites para o reconhecimento da(s) identidade(s) do leitor negro. Ou seja, o afrodescendente, ao deparar-se com representações subalternas e estereotipadas, fixa nas fissuras do seu inconsciente apenas essa perspectiva da vida que lhe é proposta, afastando-se, assim, da sua cultura, da sua tradição e todos os valores que sua raça congrega. Desse modo, um conjunto de narrativas que apenas – frisemos bem – apresente as mulheres negras como prostitutas e os homens como bandidos/contraventores ou ocupantes de funções sociais similarmente desprestigiadas, tende, assim como o racismo é propagado por meio do discurso (DIJK, 2012), a naturalizar tais posições, como se coubesse ao negro/a tão somente a ocupação dessas posições no seio de suas comunidades. Nessa mesma perspectiva, enquanto o personagem branco reproduz literariamente a estrutura social brasileira, ocupando-se, nas narrativas, das funções sociais mais privilegiadas (médico, advogado, engenheiro, juiz, etc.), a criança negra se veria distante de tal possibilidade porque o seu contexto social é, em alguns casos, avessamente distinto.

Embora o PNBE apresente os problemas apontados acima, é preciso ressaltar que os diminutos títulos negros constituem, por assim, dizer, publicações de resistências. Para esta ocasião, elegemos duas

narrativas pertencentes ao programa no ano de 2011, de autorias negras, cuja dicção das personagens permite ao leitor entrever as denúncias que se instauram contra o sistema racista-capitalista operante no estrato da sociedade brasileira. Desse modo, *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *O livreiro do Alemão*, de Otávio Júnior, são, pela potência discursiva que apresentam, produções aqui examinadas à luz das proposições teórico-críticas atinentes às relações étnico-raciais.

Nesse artigo decidimos por analisar as duas obras do PNBE com intuito de salientar a importância de narrativas como estas, que podem apresentar ao leitor possibilidades de representações literárias com as quais consiga se identificar adequadamente. Se o referido programa tivesse optado por escolher um maior número de autores e autoras negros, é bem provável que, numa relação de causa e efeito, muitas outras narrativas com temáticas afro-brasileiras chegariam às escolas do país a fim de proporcionar aos jovens leitores uma experiência estética assentada nas identidades negras, que se afiguram na diversidade da população brasileira. Os personagens dos textos escolhidos para exame são, por assim dizer, síntese de uma representação afirmativa: são vozes combativas diluídas em um discurso esteticamente elaborado.

### **Carolina e Otávio: dois personagens, um espaço e a literatura como resistência**

Carolina e Otávio são, respectivamente, autores-personagens de *Quarto de despejo* e *O livreiro do Alemão*. Já tratando de esclarecer o mal-estar que o termo “autores-personagens” possa suscitar, quando referenciado no âmbito dos estudos literários, é preciso esclarecer que ambas as narrativas assumem um tom autobiográfico. O primeiro texto, embora seja classificado como romance brasileiro na ficha catalográfica da obra, é considerado, pelos estudiosos que se debruçam sobre a produção literária de Carolina Maria de Jesus, uma autobiografia.

A justificativa para tal assertiva se fundamenta nas considerações teóricas de Phillipe Lejeune, que, em seu ensaio intitulado “O pacto autobiográfico” (1973), afirma serem as autobiografias um contrato estabelecido pelo autor e o leitor, tendo aquele o compromisso de identificar-se como autor, narrador e personagem. Nas palavras do crítico, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador

e o personagem (LEJEUNE, 2008, p. 15). Em *Quarto de despejo* esse pacto pode ser observado já na capa do livro – espaço em que Carolina de Jesus reserva para “assinar” o seu nome enquanto autora.

Ademais, é possível identificar outros elementos desse contrato:

a) a autora é a própria narradora: “Comecei a catar papel. Subi a rua Tiradentes, cumprimentei as senhoras que conheço” (JESUS, 2017, p. 22); b) a autora e seus filhos se identificam com as demais personagens da narrativa: “Quando eu seguia na Avenida Cruzeiro do Sul ia uma senhora com um sapato azul e uma bolsa azul. A Vera disse-me: – Olha mamãe, que mulher bonita! Ela vai no meu carro!” (JESUS, 2017, p. 36); c) o título da obra contém um subtítulo: “diário de uma favelada”, expressão que reforça o tom intimista do texto, a partir da narrativa do “eu”.

Em outra ocasião, postula Lejeune (2008, p. 14) que uma autobiografia pode ser classificada como sendo uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. A obra de Carolina de Jesus enquadra-se na classificação de Lejeune (2008), uma vez que a personalidade da autora-personagem pode ser entrevista em diversas ocasiões, principalmente naqueles momentos em que os problemas de ordem social ferem a sua dignidade e, por meio de sua própria narração, levam o leitor a vivenciar/entender o “jeito” Carolina de ser.

Tratando agora de *O livreiro do Alemão*, não podemos afirmar que esta obra seja, em sua plenitude, uma autobiografia. Ainda que se note a presença de alguns elementos que aludem ao pacto autobiográfico de Lejeune (2008) – como, por exemplo, a identificação entre autor e personagem – a narrativa é curta e remete apenas a um recorte demasiado reduzido da vida de Otávio Júnior, que narra as suas experiências enquanto arte-educador no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro:

Eu nem era nascido quando o tráfico de drogas começou a ganhar força no Rio de Janeiro. O que eu sei é que uma das primeiras favelas a ser dominada pelo tráfico foi justamente a do Morro do Alemão, junto com a Mangueira e a do Jacaré, na década de 1970 (JÚNIOR, 2011, p. 12).

Independente de ser, ou não, uma autobiografia, o que interessa observar na narrativa de Otávio Júnior é a dicção do “eu”, ou seja, a voz do autor-personagem-narrador negro que narra em primeira pessoa suas experiências com a leitura, em um espaço onde as oportunidades para o

trabalho com arte, sobretudo, com a literatura, quase não se apresentam. Por esta razão, uma abordagem sobre o espaço se torna importante à medida em que a população negra foi recorrentemente representada, em diversas obras da literatura brasileira, em lugares como as favelas e as senzalas, em uma perspectiva acrítica, conforme apontam os estudos de David Brookshaw (2012) e Gregory Rabassa (1965).

Falando especificamente do romance, o teórico alemão Wolfgang Kayser (1985, p. 149) postula sobre a importância de três estratos fundamentais para esse gênero: “Evento, personagens e espaço são os três estratos substanciais para toda a épica; se um deles toma forma e se torna portador, resulta um gênero”. Corroborando o postulado teórico de Kayser, Dimas (1987) afirma que

O espaço pode alcançar um estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. [...] em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. [...] Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo (DIMAS, 1987, p. 5-6).

Efetivamente, as duas narrativas em apreço não são, necessariamente, um romance. Todavia, sem muitos contorcionismos, podemos enquadrar a noção conceitual de espaço ficcional proposto pelos estudiosos às narrativas analisadas, visto que os acontecimentos ocorrem em um ambiente bem delineado, a favela. É nesse sentido que esse elemento se torna fundamental para que os eventos possam se suceder em *Quarto de despejo* e em *O livreiro do Alemão*. Sem a favela, o leitor não pode observar a luta de uma mulher que, no jargão popular, necessita, diariamente, vender “o almoço para comprar a janta”; não se pode entender o real motivo pelo qual um jovem se propõe, por meio da literatura, transformar a vida das crianças e dos adolescentes de sua comunidade. Em suma, essas duas narrativas só existem pois, antes delas, existem duas favelas, fruto de um processo de segregação urbana.

Em *Território e segregação urbana*, o “lugar” da população negra na cidade, Silva e Panta (2014) afirmam que, no período pós-abolição,

o governo brasileiro não se preocupou com a integração da comunidade negra na sociedade de classes, fazendo-se, assim, com que o “contingente negro, em sua maioria, [tenha] ocupado historicamente, as periferias mais distantes e pobres das cidades brasileiras” (SILVA; PANTA, 2014, p. 11). Inseridos, portanto, nesse contexto, Carolina e Otávio, pessoas negras, são vítimas de um racismo estrutural, uma vez que lhes é negado o acesso aos bens simbólicos (MOORE, 2009), como moradia digna, por exemplo: “voltei para o meu barraco imundo. Olhava o meu barraco envelhecido. As tábuas negras e podres. Pensei: está igual a minha vida” (JESUS, 2017, p. 175).

Nessa mesma direção, se faz oportuno recorrer às considerações críticas de Henry Lefebvre – sociólogo que mobiliza reflexões concernentes à segregação urbana – para compreendermos, substancialmente, alguns aspectos relevantes das obras em análise. Em *O direito à cidade*, Lefebvre (2008) salienta que, para o homem obter seu acesso ao espaço urbano em plenitude, suas necessidades (sociais) devem ser satisfeitas:

As necessidades sociais têm fundamento antropológico; opostas e complementares, compreendem a *necessidade de segurança* e a de abertura, a *da organização do trabalho* e a do jogo, as necessidades de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de troca e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediaticidade e de perspectiva a longo prazo. O ser humano tem necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. *Tem necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num mundo [...]. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismos, de imaginário, de atividades lúdicas* (LEFEBVRE, 2008, p. 105, grifos nossos).

Em conformidade com o estudo da socióloga Maria Nilza Silva (2014, p. 23),

podemos afirmar que grande parte da população, em especial os negros, em situação de pobreza, de discriminação, racismo e fragmentação, carece de meios para satisfazer suas necessidades básicas (SILVA, 2014, p. 23).

Esse fato pode ser mais observado se recorrermos aos textos de Carolina Maria de Jesus e Otávio Júnior. No que diz respeito à segurança, nota-se, em *O quarto de despejo*, que a carência de segurança pública é uma constante: durante a narrativa é possível identificar relatos de furtos e/ou roubos, que se sucedem ora no barraco da protagonista, ora no barraco de suas vizinhas, como aponta o seguinte fragmento:

O senhor Irineu disse-me que esta noite houve roubo na favela. Que roubaram as roupas de D. Florela e mil cruzeiros de D. Paulina. O meu barracão está sendo visado. Duas noites que não saio para catar papel. Para evitar aborrecimentos, eu levei o rádio para a casa de D. Florela. E eu que estou querendo comprar uma maquina de costura... (JESUS, 2017, p. 27).

De acordo com o excerto acima, é certo que nem mesmo os moradores do Canindé, que são pobres, não estão imunes às investidas dos ladrões, os quais, por certo, habitam o mesmo espaço. Tal situação nos autoriza afirmar que o Estado se faz distante dessa comunidade, não lhes garantindo o direito de satisfazer uma de suas necessidades básicas, como a segurança, conforme afirma Lefebvre (2008). De igual modo, é o Complexo do Alemão – comunidade na qual reside Otávio Júnior, o livreiro do Alemão. O personagem é obrigado a se habituar à presença de homens armados circulando de um ponto a outro dentro da favela, possivelmente obedecendo às ordens do tráfico de drogas: “Vejo homens armados por todos os lados, já tive amigos aliciados por criminosos, e uma bala perdida invadiu a minha casa, deixando uma marca na parede em cima da minha cama” (JÚNIOR, 2011, p. 10).

Paralelo à insegurança social que contorna tais espaços, é preciso ressaltar que, em sua grande maioria, os residentes das periferias brasileiras passaram por um processo de imigração interna, que também pode ser entendido como o deslocamento em massa das “populações concentradas em regiões que não oferecem oportunidades econômicas [...], como ocorreu principalmente no Nordeste brasileiro e no Estado de Minas Gerais, na década de 1950” (PANTA, 2014, p. 42). Aliás, Carolina Maria de Jesus, que é mineira, de Sacramento, entra na estatística dos que viram em São Paulo a possibilidade de um futuro melhor – senão melhor, ao menos digno – dadas às esperanças que uma cidade em intenso processo de industrialização oferecia à época. Se nos termos de Lefebvre (2008) o trabalho é uma necessidade social a ser suprida pelo

sujeito no espaço urbano, a fim de que ele viva com dignidade, Carolina constrói a sua dignidade pela coragem de se sujeitar à coleta de papéis, de ferros ou de qualquer objeto que lhe possa render alguns cruzeiros para o meio quilo de carne a ser comprado no açougue:

Saí e fui catar papel. Ouvi as mulheres lamentando com lágrimas nos olhos que não aguenta mais o custo de vida [...] Fui no senhor Manoel vender uns ferros. Ganhei 55 cruzeiros. [...] Passei no açougue para comprar meio quilo de carne de bife. Os preços era 24 e 28. Fiquei nervosa com a diferença dos preços (JESUS, 2017, p. 70 e 90).

Em uma sociedade estruturada pelo sistema capitalista, a coleta de papel – embora seja primordial para a manutenção e preservação do meio ambiente – acaba por se constituir como uma função de menos prestígio relegada, quase sempre, às pessoas menos favorecidas, que veem nessa atividade o único meio para sobrevivência. Esse é o universo de Carolina Maria de Jesus, que, em certas ocasiões, tendo que lidar com a ausência de papéis já coletados pelos garis da prefeitura (“Percorri várias ruas e não havia papel” (JESUS, 2017, p. 67)), encontra nas latas de lixo os ingredientes para elaborar o cardápio da janta e do café da manhã da família:

Achei um cará no lixo, uma batata-doce e uma batata solsa. Cheguei na favela os meus meninos estavam roendo um pedaço de pão duro. Pensei: para comer estes pães era preciso que eles tivessem dentes elétricos.

Não tinha gordura. Puis a carne no fogo com uns tomates que eu catei lá na Fábrica de Peixe. Puis o cará no fogo e a batata. É água. Assim que ferveu eu pui o macarrão que os meninos cataram no lixo. Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos. Eu não vejo eficiência no Serviço Social em relação ao favelado. Amanhã não vou ter pão. Vou cozinhar a batata-doce (JESUS, 2017, p. 41).

Conforme tem postulado Lefebvre (2008), o sujeito quando inserido no espaço urbano tem também a necessidade social de degustar. Na concepção desse pesquisador, a degustação pode ser entendida no mesmo sentido em que a empregam os dicionários, ou seja, como o ato de experimentar com atenção e deleite os sabores dos alimentos. No fragmento acima, é possível constatar que Carolina está distante de

ter tal necessidade ser suprida, uma vez que a fome, agora entendida como uma carência fisiológica, torna-se uma necessidade primeira, a qual não se submete aos prazeres da degustação: com intuito de manter suas funções vitais, a protagonista é obrigada a digerir o cará, os tomates e as batatas encontradas no lixo.

Em *O livreiro do Alemão*, as cenas de fome narradas com vigor pela protagonista de *Quarto de despejo* dão lugar aos episódios de violência e/ou às vivências artísticas do garoto; por isso, pouco ou quase nada se tem a falar sobre esse aspecto na obra de Otávio Júnior. No entanto, uma das necessidades sociais sobre a qual pondera Lefebvre (2008) merece destaque: trata-se da necessidade do trabalho. Enquanto Carolina peregrina pelas ruas de São Paulo, dividindo seu esforço entre um papel e outro, Otávio deixou a escola muito cedo para ingressar no mercado de trabalho: “Comecei a achar as aulas chatas. Minha mãe quis me esganar, afinal eu estava na oitava série. Por insistência dela, tentei voltar, mas não consegui” (JÚNIOR, 2011, p. 37). Embora tenha deixado a sala de aula, o protagonista percorre um caminho muito diferente dos demais garotos de sua comunidade, que encontraram na criminalidade outras possibilidades para ganhar dinheiro:

Geralmente são menores que vendem a droga no varejo. É assim que eles ganham dinheiro para ajudar a mãe (é incrível o número de mulheres abandonadas pelos parceiros), para comprar roupas de grifes e sair com as “tchutchucas” (como são chamadas as garotas que usam roupas bem sensuais e dançam de forma provocante nos bailes funks), para ganhar respeito e para sustentar o próprio vício. No começo, ganham a droga porque trabalham de madrugada e precisam ficar ligados (JÚNIOR, 2011, p. 39).

O leitor da obra em apreço certamente se surpreenderá com as atitudes de Otávio. Enquanto os jornais e as demais mídias tendem a noticiar, com certa frequência, os problemas das comunidades periféricas, sobretudo o envolvimento dos jovens com tráfico de drogas, a narrativa apresenta outra possibilidade de representar o adolescente negro. Ainda que o narrador faça menção à situação das pessoas envolvidas com a criminalidade, prevalece na obra sua consciência em relação ao processo de formação escolar e, sobretudo, às alternativas que busca para fazer valer seus sonhos, como demonstra o excerto abaixo:

Preferia fazer curso de teatro, continuar frequentando as bibliotecas. A educação informal tem um papel muito importante nas comunidades. Os alunos mais contestadores, mais criativos, acabam largando a escola, que ainda tem baixa qualidade de ensino.



Além dos livros, eu costumava ler os jornais da biblioteca e ali comecei a ver vários cursos interessantes (JÚNIOR, 2011, p. 40).

No Brasil, documentos como o Estatuto da Criança e do Adolescente e leis como a Lei de Diretrizes de Bases da Educação entendem que as crianças e os adolescentes são sujeitos em deformação humana/ideológica e, por isso, prescrevem que estes passem por um processo de escolarização, para, em seguida, ingressarem no mercado de trabalho. Nessa acepção, a proposição de Lefebvre (2008) acerca do trabalho não poderia ser aplicada às crianças/adolescentes, uma vez que deveriam estar ocupando-se dos estudos. Contudo, em muitos contextos periféricos, mais especificamente no Complexo do Alemão, onde parte da população se encontra em estado de vulnerabilidade social, crianças e adolescentes são obrigados a buscar alternativas imediatas para sanar suas necessidades básicas, como assinala Otávio Júnior: “Geralmente são menores que vendem a droga no varejo. É assim que eles ganham dinheiro para ajudar a mãe [...]” (JÚNIOR, 2011, p. 39).

Se o seu contexto social lhe impõe a necessidade do trabalho, mesmo sendo ainda um adolescente, e o crime surge como possibilidade imediata de fazer dinheiro, o personagem revela o seu caráter e a sua dignidade ao fazer a escolha pela arte. Nesse sentido, enquanto uns “escolhem” a criminalidade e estampam as matérias jornalísticas, Otávio trilha outros caminhos: fazendo uso de sua formação informal, encontra no teatro a possibilidade de complementar a renda de sua família, produzindo espetáculos para as escolas do Rio de Janeiro:

Escrevia textos e passei a apresentar em escolas do bairro. O meu primeiro espetáculo foi o Contador de mentiras. Cada ingresso custava um real. Uma diretora indicava para a outra e a minha agenda foi ficando lotada. Visitava três, quatro escolas por semana. Nunca saía de casa sem a minha pasta de divulgação. Quando via uma escola, entrava e conversava com as diretoras ou com as coordenadoras. Cheguei a ganhar 200, 250 reais por mês. Dava uma parte para a minha mãe. Com o que sobrava, comecei a ir ao teatro e ao cinema (JÚNIOR, 2011, p. 37).

Nas duas narrativas analisadas, nota-se que o trabalho digno – aqui entendido como atividade que oferece plenas condições para o seu exercício, como postula Lefebvre (2008) –, o acesso à moradia, à educação e outras necessidades estão longe de estar ao alcance de

Carolina Maria de Jesus e de alguns jovens da comunidade de *O Livreiro do Alemão*. Se considerarmos, pois, o fato de que parte significativa da população negra brasileira reside nas favelas, e que estas apresentam os inúmeros problemas já apontados aqui, uma leitura atual desses espaços nos permite afirmar que estamos diante de “senzalas modernas” – termo sugerido por Sandra Job (2011).

Os protagonistas das obras analisadas em nenhum momento se acomodam às circunstâncias adversas que enfrentam diariamente na favela. Muito pelo contrário, Otávio, a título de ilustração, demonstra o seu desajustamento em relação ao espaço e o desejo de superá-lo: “Quem mora ali no morro sabe que há medo, há angústia, há desespero. Porém também há um desejo enorme de superação. Superar a violência, superar o preconceito de morar num dos locais mais violentos do Rio de Janeiro, superar a falta de perspectivas” (JÚNIOR, 2011, p. 11).

Carolina, mãe de três filhos e com uma larga experiência de vida, é mais emotiva e incisiva em suas colocações quando analisa sua situação social:

Levantei nervosa. Com vontade de morrer. Já que os pobres estão mal colocados, para que viver? Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil? Eu estava discontente que cheguei a brigar com o meu filho José Carlos sem motivo. (JESUS, 2017, p. 33).

Quem se depara com a obra de Carolina Jesus percebe que sua cor e, por conseguinte, sua condição socioeconômica não a deixa alheia à situação social e política do país. Em linha avessamente oposta às representações, que tendem a silenciar as vozes das personagens negras, o leitor encontra uma narradora atenta aos problemas políticos do Brasil: “A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco morre um dia” (JESUS, 2017, p. 39). Nota-se que tamanha é a crítica envolta na obra marcada por juízos de valores emitidos por uma narradora que transcende a superficialidade do discurso casual e desprezioso. Carolina sabe do que fala por vivenciar, na pele e na fome, a desassistência do Estado, por isso sugere que “o Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora” (JESUS, 2017, p. 29).

São essas posturas críticas de Carolina e também de Otávio que podem surpreender, positivamente, o leitor quando em contato com a representação dos personagens negros, que, nos casos apresentados, subvertem os modelos encontrados na tradição literária brasileira, os quais são quase sempre marcados por estereótipos, tais como o do bandido/contraventor, no caso do homem/adolescente; e da “mulata” sensual/prostituta, no caso da mulher; conforme assinala Dalcastagnè (2012, p. 183):

Mais de um quinto dos negros, representados nos romances em foco, são bandidos ou contraventores. É notável também que duas categorias ‘femininas’ – o emprego doméstico e a prostituição ou seus arredores – apareçam com mais frequência que ‘dona de casa’.

Para além da importância que o espaço (ficcional) constitui para a estrutura das narrativas, nossa abordagem tem priorizado a exploração desse universo social – quase sempre sub-representado na literatura em uma perspectiva acrítica, reforçando inúmeros preconceitos – porque erige dele a possibilidade de, “sob uma perspectiva menos autocentrada, vislumbrar [...] estratégias de resistência” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 49) mobilizadas por seus autores para adentrar outro espaço, simbólico e se chama campo literário. Em outras palavras, queremos dizer que por serem negros, pobres e favelados, Otávio Júnior e, principalmente, Carolina Maria de Jesus fazem da própria favela e de suas respectivas vivências o mote para a produção literária, mesmo sabendo que, por isso, já começam a escrever “seus textos em desvantagem, conscientes de que precisam se legitimar como escritores para construir uma representação” de si mesmos e daqueles que os cercam (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 22).

Para Santos e Borges (2013, p. 04), a expressão literária de Carolina é um “relato do cotidiano direto e cruel no qual se constrói uma representação forte e única da dinâmica social urbana, vista por aqueles que foram lançados à margem”. Uma leitura realizada somente por esse prisma, mesmo que esse seja direto e cruel – como dizem as autoras – se torna um tanto quanto inocente, uma vez que sua escrita não deixa de passar pelo crivo da fabulação, pois a autora “insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com intrigas e a falta de solidariedade” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 23), por exemplo. Interessa-nos, no limiar dessa discussão em que se colocam em xeque os limites entre a ficção e a realidade, a posição da autora-personagem, que fala “de dentro” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 13) e, por isso, apresenta-nos as múltiplas perspectivas que a periferia oferece enquanto espaço (literário).

A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: de mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria ao cigano bonito, com asas nos pés, que atravessa sua história. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste e abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 07).

Em meio a essas muitas possibilidades de se olhar a dinâmica das personagens e seus respectivos comportamentos no interior da favela e também no seu entorno, é importante ressaltar, conforme registra Dalcastagnè (2012), que o fato de a narradora ser alguém pertencente a esse espaço não a deixa imune aos preconceitos que possa destilar no ato do discurso proferido. Nas palavras da pesquisadora, esse modo de “ver [de dentro] pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em que fala (ou escreve)” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 41), conforme se pode depreender do trecho transcrito a seguir:

Os favelados todos os anos fazem fogueiras. Mas em vez de arranjar lenha rouba uns aos outros. Entram nos quintaes e carregam as madeiras de outros favelados. Eu tinha um caibro, eles levaram para queimar. *Não sei porque é que os favelados são tão nocivos. Além deles não ter qualidades ainda surgem os maus elementos que mesclam-se com eles [...]* O que eu observo é que os que vivem aqui na favela não podem esperar boa coisa deste ambiente [...]. (JESUS, 2017, p. 71 e 89, grifo nosso).

O fragmento acima, como se pode observar, remete à visão preconceituosa que a narradora possui em relação aos moradores da favela. Antes de qualquer julgamento que o leitor possa emitir contra o seu posicionamento preconceituoso – o qual, diga-se de passagem, deve ser contestado como todos os outros que ferem a dignidade humana – faz-se necessário atentar-se para o fato de que não é tão somente esse o discurso predominante na obra: em outras passagens, por exemplo, essa manifestação do preconceito dá lugar à solidariedade e à compaixão, que a mesma personagem possui pelos favelados.

Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens dos rios são os lugares do lixo e dos marginais. Não mais se vê corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos.

Quando eu fui catar papel encontrei um preto. Estava todo rasgado e sujo que dava pena. Nos seus trajes rotos ele podia representar-se como diretor do sindicato dos miseráveis. O seu olhar era um olhar angustiado como se olhasse o mundo com desprezo. Indigno para um ser humano. Estava comendo uns doces que a fábrica havia jogado na lama. Ele limpava o barro, comia os doces. Não estava embriagado, mas vacilava no andar. Cambaleava. Estava tonto de fome!

... Encontrei com ele outra vez, perto do depósito e disse-lhe:  
- O senhor espera que eu vou vender este papel e dou-te cinco cruzeiros para o senhor tomar uma média. É bom beber um cafezinho de manhã (JESUS, 2017, p. 54).

Até mesmo o leitor desatento é capaz de perceber, no início do excerto acima, que Carolina também se considera uma favelada. A metáfora utilizada pela narradora eleva o tom da crítica à marginalização do homem, demonstrando ser ela um sujeito que, embora tenha refutado o comportamento dos moradores da periferia, manifesta a sua solidariedade ao oferecer uma média ao “preto” que estava tonto de fome. Cenas como esta são a prova de que os discursos preconceituosos, presentes em uma ou outra ocasião do texto, aferem mais legitimidade à obra por apresentar as incoerências humanas do que, necessariamente, tendem a sub-representar uma classe menos favorecida.

A nossa leitura nos permite afirmar que a força da obra emerge das críticas sociais e também raciais que envolvem a vida das personagens, sobretudo de Carolina. Contudo é justamente por apresentar, mesmo criticamente, esse recorte da subsistência humana – e ser associada a ela – que a autora encontra dificuldades para acessar o campo literário:

– Pois é, Toninho, os editores do Brasil não imprime o que escrevo /porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar. Por isso eu vou enviar meus livros para os Estados Unidos. Ele me deu vários endereços que eu devia procurar (JESUS, 2017, p. 133).

No curso do nosso artigo, expusemos as dificuldades que os negros encontram para acessar o campo literário. E a protagonista negra, pobre e favelada de *Quarto de despejo* é o exemplo mais cabido para ilustrar a nossa proposição: “Se a autora Carolina Maria de Jesus não possui os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 42) em denunciar a miséria humana diante dos políticos, sem que sua voz ressoe no mesmo tom das reivindicações de uma militância panfletária.

Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na assembleia [...]. Foi lá que eu ouvi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (JESUS, 2017, p. 53).

Além do fragmento citado, em outra página de *Quarto de despejo*, a autora se autodeclara a poetisa dos pobres: “os políticos sabem que eu sou poetiza. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (JESUS, 2017, p. 39). Tal colocação nos autoriza afirmar que, na obra em tela o silêncio dos marginalizados – por vezes cobertos por outras vozes que se sobrepõem a eles, “é quebrado pela produção literária de seus próprios membros” (DALCASTGNÉ, 2012, p. 17), mais especificamente, nesse caso, pela própria Carolina Maria de Jesus, que faz de seu diário não só um instrumento de denúncia, mas, e, sobretudo, uma literatura de resistência às circunstâncias adversas encontradas em seu espaço e, principalmente, ao campo literário.

Diante de exposto, é importante frisar que a autora, embora lute com as palavras em defesa do “seu povo”, também luta por si mesma ao enxergar na literatura uma possibilidade de ascensão social, crendo ela, muito possivelmente, ser reconhecida como escritora e, com isso, adquirir uma moradia digna fora da favela. Otávio Junior, por sua vez, não anseia abandonar o Complexo do Alemão e, por este motivo, busca alternativas para driblar as adversidades impostas pela violência e pela falta de trabalho. Longe, portanto, de ser um sujeito acomodado às configurações sociais desse espaço, o personagem procura, por meio da leitura literária, oferecer aos jovens de sua comunidade novas perspectivas de vida: “Trabalho para que as crianças não se envolvam com a criminalidade. Com a leitura eu dou uma opção de novas possibilidades e perspectivas para o futuro delas” (JÚNIOR, 2011, p. 54).

As obras analisadas expressam a vida de personagens que encontram, na literatura, possibilidade(s) para fazer valer a sua dignidade humana, tão refratada pelas mazelas que assolam o homem e a mulher negra em sua dimensão social. As representações dos personagens negros, nesses casos, devem ser lidas e vistas em seu aspecto positivo, ainda que o espaço por onde circulam Carolina e Otávio possam aludir a uma sub-representação.

Noutro plano, os textos ficcionais rompem com a regra pré-determinada pela estruturante sociedade racista-capitalista brasileira. Em forma de diário, *Quarto de despejo* é a dicção de uma mulher negra, pobre, favelada, que, resistindo a todas as adversidades que seu gênero e sua cor

lhe imputam, é, após muitos anos, reconhecida pela crítica especializada e se torna estrela solitária em um céu branco, heteronormativo e elitista do campo literário brasileiro. E, solitária, Carolina brilha indiferente ao céu em que se situa porque oferece a seus interlocutores as experiências dos que foram renegados pela História Oficial. *O livreiro do Alemão* é também uma narrativa de exceção. Seja porque, na condição de negro, o jovem autor Otávio Junior tem sua obra selecionada por um programa de leitura cuja branquitude constitui, implicitamente, a norma; seja porque, na condição de personagem, sua trama oferece aos leitores, negros e brancos, a possibilidade de se observar a favela por outra ótica. Ótica essa distante daquela da qual se ocuparam muitos homens de nossas Letras (RABASSA, 1965).

Em suma, Carolina e Otávio são dois personagens diferentes ocupando o “mesmo” espaço, a favela. São dois personagens que, veementemente, denunciam o preconceito social/racial e apresentam ao leitor suas vivências a partir de seus respectivos pontos de vista, elegendo, para tanto, a literatura como instrumento para expressão de suas vivências. As duas obras, pertencentes ao PNBE 2011, são narrativas negras, de resistência: à fome, à violência e ao campo literário constituídos por representações de autores não negros. Textos como estes poderiam e deveriam figurar, em maior quantidade, nos acervos de políticas públicas de distribuição de livros como o PNBE. Portanto, oferecer aos jovens leitores múltiplas possibilidades de representação afirmativa da vida do negro é uma necessidade imperiosa, em um país que demanda, com urgência, a resolução de seus problemas raciais.

## Referências

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, v. 42, n. 4, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso em 10 de junho de 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte, 2012.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

JOB, Sandra Maria. *Em texto e no contexto social: mulher e literatura afro-brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95228/294989.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 abr. 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2017.

JÚNIOR, Otávio. *O livreiro do Alemão*. São Paulo: Panda Books, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Editora Arménio Amado, 1985.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Farias. São Paulo: Editora Moraes, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

PANTA, Mariana. Segregação geográfica, desigualdades raciais e migrações: Londrina como destino de fluxos migratórios mineiros e nordestinos. In: SILVA, M. N.; PANTA, M. *Território e segregação urbana: o lugar da população negra na cidade*. Londrina: EDUEL, 2014. p. 37-66.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Tradução de Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

SANTOS, James Rios de Oliveira. *Autoria e representação de personagens negras em narrativas infantojuvenis: acervos PNBE 2011 e 2013*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

SILVA, Maria Nilza. Alguns aspectos da trajetória dos negros na região metropolitana de Londrina. In: SILVA, M. N.; PANTA, M. *Território e segregação urbana: o lugar da população negra na cidade*. Londrina: EDUEL, 2014. p.17-36.

Recebido em: 4 de março de 2021.

Aprovado em: 19 de julho de 2021.







## Os verdes mares bravios do *Turista aprendiz*<sup>1</sup>

### *The Green Wild Seas of Turista aprendiz*

Rodrigo de Albuquerque Marques

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará / Brasil

rodrigo.marques@uece.br

<https://orcid.org/0000-0002-9571-8554>

**Resumo:** O presente artigo descreve um trecho da viagem de Mário de Andrade ao Norte e Nordeste do país em 1927. Refere-se às passagens e iconografias de *O Turista aprendiz: (Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega)*, diário de viagem do modernista, nas quais o estado do Ceará e a sua capital Fortaleza aparecem não só como espaço geográfico, mas como espaço simbólico e literário. O artigo reflete como um dia de passeio de Mário de Andrade na capital cearense, levou-o a refletir sobre a poesia de Castro Alves e a prosa de José de Alencar, revisando, no curso do diário, concepções românticas acerca da relação entre as forças de nossa natureza tropical e uma literatura nacional autêntica.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; *O Turista aprendiz*; Ceará; Modernismo; Romantismo.

**Abstract:** This article describes a passage from Mário de Andrade's trip to the North and Northeast of the country in 1927. It refers to the passages and iconographies of *O turista aprendiz: (Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega)*, travel diary, in which the state of Ceará and its capital Fortaleza appear not only as geographical space, but as a symbolic and literary space. The article reflects how Mário de Andrade's day in the capital of Ceará led him to reflect on Castro Alves' poetry and José de Alencar's prose, reviewing, in the course of the diary, the romantic conceptions about the relationship between strengths of our tropical Nature and authentic national literature.

**Keywords:** Mário de Andrade; *O Turista aprendiz*; Ceará; Modernism; Romantism.

<sup>1</sup> Este artigo é resultado da pesquisa "A participação de Mário de Andrade no Ceará: Modernismo, viagens e leituras", do Programa de Pós-Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), sob a supervisão da Profa. Dra. Iumna Maria Simon.

O correio chegou e na minha correspondência estava um jornal, quem me mandou não sei. Era um diário de uma linda capital do Norte. Já estive nela, passei lá um dia sublime, até colhi conchinhas na praia.

Mário de Andrade. *Os filhos da Candinha*.

No Ceará da segunda metade dos anos 1920, o nome de Mário de Andrade figurava às vezes vinculado ao homônimo Mário Sobreira de Andrade, ou melhor, ao Mário de Andrade (do Norte), com brincadeiras e gozações, e nada mais. Bem diferente se comparado a Pernambuco ou ao Rio Grande do Norte, onde o paulista nutria, desde antes, amizade com Joaquim Inojosa, Cícero Dias, Ascenso Ferreira, Jorge Fernandes, Luís da Câmara Cascudo e Antônio Bento de Araújo Lima, e o seu nome aparecia em periódicos daquelas províncias como principal referência da nova corrente literária surgida em São Paulo.

No entanto, em 1939, Mário iniciaria uma correspondência com jovens poetas e romancistas cearenses ávidos por conselhos, contatos e leituras<sup>2</sup>. Mas no ano da viagem, em 1927, ninguém o aguardava quando, do navio Pedro I, desembarcou na terra de Alencar ao lado de Dona Olívia Guedes Penteadado (“A Rainha” ou “a Rainha do Café”), Margarida Guedes Penteadado (“Mag” ou “Balança”) e Dulce do Amaral Pinto (“Dolur”, a “Trombeta”), filha do primeiro casamento de Tarsila do Amaral. O grupo atracou na Praia de Iracema a bordo de uma jangada de piúba ou talvez de uma pequena canoa tripulada por algum experiente jangadeiro, pois assim se fazia à época, enquanto o navio-grande dormia ancorado num ponto mais distante da costa. A chegada da trupe paulista não foi muito diferente do desembarque de Joaquim de Almeida Leite Moraes, avô materno de Mário, em 1882, a bordo do vapor Ceará no mesmo local:

“E às três horas da tarde o *Ceará* fundeia-se em frente de Fortaleza; maré cheia; desembarque perigosíssimo nas jangadas; os passageiros preferem ficar a bordo; eu só quebro a unanimidade e delibero desembarcar-me” (MORAES, 1990, grifo do autor).

A coisa só ia mudar mesmo a partir de 1950 com a inauguração do porto da enseada do Mucuripe.

<sup>2</sup> A segunda geração modernista do Ceará deferiu grau de mestre ao poeta e o destinatário não se fez de rogado, respondia atenciosamente aos autores do Grupo Clã do Ceará, principalmente a Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e Eduardo Campos.

A primeira fotografia que Mário tirou no Ceará vem descrita exatamente assim: “canoas encostadas no navio”; e a outra, em seguida: “jangadas vistas do alto”; se juntarmos as duas fotografias a uma das passagens do diário, não a do dia das fotos, 05 de agosto, quando desembarcou, mas a do dia 17 de maio, quando apenas permanecera em cabotagem, teremos uma descrição rica da proximidade do litoral cearense:

17 de maio. Não descemos que a parada era mínima. Rendeiras a bordo – essas fatalidades que a gente já sabe que vai encontrar na cidade Fulana... Imagina a gente encontrar rendeiras cearenses no Havre, que maravilha! E choferes franceses, bem maleducados em Botucatu... Vida de bordo. (ANDRADE, 2015, p. 65)<sup>3</sup>.

A renda cearense, urdida em uma espécie de almofada espetada por alfinetes ou por espinhos de mandacaru, dispostos segundo o desenho de um molde (“papelões”), posta entre as pernas de uma artesã que com destreza traça as linhas de um labirinto, é um artesanato típico da região, constituindo parte do imaginário e da identidade do estado, principalmente da zona costeira<sup>4</sup>. A julgar pelas palavras do turista Mário,

---

<sup>3</sup> Graça Aranha, em suas memórias, menciona também um comércio ambulante sobre as águas cearenses: “Os jangadeiros solicitavam passageiros para terra, vendiam pássaros, graúnas, corupiões, macacos, sauins, vendiam cocos, rapaduras, bolos de milho, tudo ostentando uma fartura incrível na terra da seca e da desolação” (ARANHA, 1931, p. 138). Mário não descreve tal natureza de viveres, refere-se apenas à oferta de rendas pelas próprias rendeiras.

<sup>4</sup> A renda no Brasil não se fixou apenas no Nordeste, a sua produção também aparece mais ao Sul do Brasil e em outras regiões da América Latina, como demonstrou a exposição *História das mulheres, histórias feministas*, ocorrida de agosto e novembro de 2019 no Museu de Arte de São Paulo (MASP): “Diferentemente do bordado, feito sobre um tecido já existente, o processo de confecção da renda envolve a criação de imagens que constroem também a materialidade do tecido: os fios se sustentam e se unem, entrelaçados como ‘pontos no ar’. As rendas foram difundidas e aprimoradas na Europa a partir do século 16, mas já eram conhecidas por chineses, indianos, persas, turcos e japoneses. É comum que se assumam que, no Brasil, a técnica tenha sido trazida pelos colonizadores portugueses, mas essa é apenas uma parte da história. A cultura Chancay, que ocupou o território do atual Peru entre 1100 e 1430, aproximadamente, produziu rendas sofisticadas, como atestam os exemplares do comodato MASP Landmann” (legenda da Exposição de nove rendas que integram a coleção de Ellen WeegeVollmer (1929-2017), preservadas na coleção de Museu de Hábitos e Costumes, em Blumenau).

em 1927, a renda integrava o conjunto simbólico dos cearenses, pois já se esperava encontrá-la à venda ainda em alto mar<sup>5</sup>.

Em pedido a Câmara Cascudo, quando em 1928 revisava a escrita de *Macunaíma*, Mário de Andrade solicitou nomes de rendeiras para ilustrar melhor uma passagem do livro. Cascudo atendeu ao amigo e entregou-lhe nomes como “Bertholina”, moradora em Tibau, praia de Mossoró, Dona Geracina, de Ponta do Mangue, em Natal, e outras, além de informações detalhadas sobre a diversidade das rendas, essas mulheres figuraram em *Macunaíma*<sup>6</sup>:

[...]. As rendeiras da praia são as melhores e guardam, como herança, os “papelões” com desenhos de velhas rendas, passadas de pais e filhos. Estes cartões têm nomes e estes denominam as rendas. Ex: *Meu coração é teu, Rosa dos Alpes, Por ti padeço, Ninho de abelha, Singeleza, Renda de Sol, Flor de guabiraba*. Às vezes o número dos pares de bilros batiza a renda. Assim, *Cinco Pares, Seis Pares*, a célebre *Oito Pares*, etc. A rendeira tem um ciúme feroz dos seus “papelões”. A belíssima *Ninho de Abelha* foi muito tempo monopólio das rendeiras de Muriú. Assim *Renda Sol* em Touros. Outra coisa. Os bilros servem de jornal amoroso. V. encontra raramente um bilro sem inscrição e desenho recordador entalhado a canivete. Datas, letras, riscos, monogramas lembram fatos e homens. (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p.145)

O interesse pelas rendas expresso na carta a Cascudo destoa um pouco do tédio com que o turista recebeu as rendeiras a bordo, pois Mário, no diário, faz uma brincadeira invertendo o pitoresco do Brasil com a modernidade francesa: “rendeiras cearenses no Havre e choferes franceses maleducados em Botucatu”. Caso de fato a troca ocorresse, para o viajante, seria uma grata surpresa pela simples quebra de expectativa de quem viaja a passeio. Por outro lado, a piada

<sup>5</sup> “As mulheres e filhas dos pescadores auxiliavam os maridos em atividades em casa ou nos arredores, seja fazendo rendas, lavando roupa para fora, costurando a roupa da família ou cuidando da farta prole que nascia a cada ano, fazendo enfim, ‘ajudamento de mulher’, como disse Jacaré ao repórter do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro” (ABREU, 2012, p. 61).

<sup>6</sup> “Mandaram buscar pra ele em São Paulo os famosos sapatinhos de lã tricotados por dona Ana Francisca de Almeida Leite Moraes e em Pernambuco as rendas “Rosa dos Alpes”, “Flor de Guabiroba” e “Por ti padeço” tecidas pelas mãos de dona Joaquina Leitão mais conhecida pelo nome de Quinquina Cacunda” (ANDRADE, 2001, p. 28).

sintoniza-se perfeitamente com as ideias nacionalistas que Mário vinha construindo. A hipotética presença da renda cearense na Normandia não deixava de ser uma metáfora da internacionalização da cultura brasileira, invertendo a visão eurocêntrica que tanto Mário quanto Oswald questionavam. A troca era injusta, pois, na outra ponta, enquanto o Havre ficaria com as maravilhosas rendas cearenses, Botucatu, cidade do interior paulista, receberia choferes franceses “maleducados”.

Ora, o elaborado trabalho das nordestinas encontra-se num patamar superior de técnica, beleza e tradição, como vimos descrito na carta de Câmara Cascudo, se comparado ao trabalho mecânico de um chofer de carro, mas, mesmo assim, o saldo negativo pesaria para o país menos industrializado que amargaria, como resultado da permuta, a “maleducação” dos motoristas estrangeiros. Em termos amplos, a piada reforça o entendimento de que o Modernismo reinterpretou como superioridade nossas deficiências supostas ou reais, no caso, supostas, a das rendeiras, e reivindicou para si um nacionalismo de base crítica (cf. CANDIDO, 2010, p. 126).

O episódio das tecelãs, cabe lembrar, ocorreu a 18 de maio de 1927 quando o grupo paulista estava em cabotagem para seguir dali à foz do rio Amazonas. Ele e elas só desceriam à Praia de Iracema na volta. As anotações dos dias 16, 17 e 18 de maio de 1927 descrevem apenas impressões do mar, mas vêm recheadas de saborosas citações como esta da rendeira.

No dia 16, por exemplo, quando se aproximava o mar esverdeado do Ceará, Mário escreveu:

“Dobra-se o cabo Roque. Mar do Ceará. Amanhã chegaremos a Fortaleza. Decerto é a lembrança da *Padaria espiritual* que me vende um biscoito de Horácio. ‘Gosto das vênus fáceis e prontinhas’ eu mastigava ao luar. Engoli em seco” (ANDRADE, 2015, p. 64).

A “Padaria Espiritual” mencionada não é alguma seita esotérica, refere-se ao grupo literário mais famoso que o Ceará produziu. Por uma série de circunstâncias, o Ceará, surpreendentemente, foi um estado brasileiro que, mesmo longe do centro hegemônico do país, desenvolveu bastante o seu ambiente literário na segunda metade do século XIX. O cume desse processo se deu em 1892, com o surgimento da *Padaria Espiritual*, um movimento de “proletários intelectuais” que colocou o cenário cultural de Fortaleza na berlinda nacional. A *Padaria* iniciou não só uma prática historiográfica das letras cearenses, a partir de um

escrito do seu fundador, o poeta Antônio Sales, como consolidou uma “tradição literária” no estado (cf. MARQUES, 2018b, p. 20). Não era a primeira vez que Mário demonstrava sua simpatia pelo movimento dos padeiros, cujo bom humor por vezes é comparado ao *humour* anti-burguês da Semana de Arte Moderna de 1922, em *Paulicéia desvairada*, livro de 1921, ele já aludira à agremiação cearense no poema “Rua de São Bento” (ANDRADE, 2002, p. 54):

Clube Comercial... A Padaria Espiritual...  
 Mas a desilusão dos sombrais amorosos  
 põe *majorationtemporaire*, 100% nt!...  
 Minha loucura, acalma-te!  
 Veste o *water-proof* dos também!

No convés, o mar e a lembrança dos *padeiros* do Ceará lhe inspiraram o verso: “Gosto das vênus fáceis e prontinhas”, que Mário compara a um biscoito de Horácio servido ainda quente, verso que, pelo seu caráter sensual e pela solidão da vida a bordo, teve de mastigá-lo a seco e ao luar. No dia seguinte, deu-se o episódio das rendeiras já comentado. Neste ponto do diário, é visível a ansiedade para encontrar o mais breve possível a foz do rio Amazonas, motivo da expedição turística. A vontade de deixar para trás as praias nordestinas e seguir ao encontro do grande rio com o mar é expressa na entrada do dia 18. A hesitação ou excitação deste trecho da viagem perturbou, ao que parece, a pena do escritor que repetiu indevidamente a mesma data no diário:

<sup>7</sup> Antônio Sales estava no Rio de Janeiro em 1923 e por certo leu os versos de Mário, pois, apesar da pouca tiragem de *Paulicéia desvairada*, Sales, um dos jornalistas e escritores mais bem reputados da capital fluminense, mantinha-se sempre a par das novidades literárias. Tanto que neste mesmo ano, ao regressar a Fortaleza, estreou no Correio do Ceará uma série de paródias contra o Futurismo sob o pseudônimo de Arthunio Vales. Eram as “Estâncias futuristas” que causaram certo frisson na capital alencarina e acabaram por trazer a crítica antes mesmo que o Modernismo chegasse propriamente, vacinando a cena literária local contra a novidade “sem pé nem cabeça” que soprava do Sul. A última das “Estâncias futuristas”, a de número XVIII, parodiava o poema “A caçada” de Mário de Andrade, desconstruindo-o a partir do cotidiano da Praça do Ferreira, à época centro nervoso de Fortaleza (ver MARQUES, 2018a). E assim filtradas pela sátira do padeiro-mor Moacir Jurema, as ideias e a poesia de Mário de Andrade repercutiriam no Ceará pela primeira vez. Se a geração parnasiana no Ceará era sinceramente avessa às modernices do Sul, fato que não destoava do meio literário de outras regiões do país, por outro lado, a simpatia de Mário pela *Padaria espiritual* também era sincera.

18 de maio. A bordo. Amanhecemos em pleno canavial. A isso chamam por aqui de “verdes mares bravios”... É um canavial e não tem nada de bravo. Pelo contrário é meigo, serviçal como um Chalaça e o Pedro I amonta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva. Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas... (ANDRADE, 2015, p. 66)

No Ceará, é comum o visitante ou o nativo, ao encostar-se numa balaustrada de beira de praia, repetir ao léu o início de *Iracema*: “Verdes mares bravios de minha terra natal”, tamanha a união da obra de José de Alencar com a paisagem. Mas para o modernista a passeio aquele mar verde não lhe pareceu bravio, pelo contrário, mostrou-se-lhe mais aparentado a um canavial manso e aborrecido. O navio Pedro I se transformou, na prosa do paulista, num ruminante lento e preguiçoso, saboreando aquele pasto sem fim, indiferente ao desejo dos nautas de dar de frente com a foz amazônica o quanto antes. O mar também é comparado a Chalaça, “brincadeira ligando o nome da embarcação ao cognome Chalaça, de Francisco Gomes da Silva (Lisboa, 1791 - 1852), amigo e assessor de Pedro I, Imperador do Brasil” (ANDRADE, 2015, p. 66). Ao metamorfosear os “verdes mares bravios” num imenso canavial, Mário de Andrade inverte o campo semântico original: se o mar alencarino é animal indócil, o que nos conduz a outros adjetivos como “primitivo”, “selvagem”, “bárbaro”; o mar do modernista é vegetal, caudalosamente manso, um pasto, civilizado por demais.

A diferença desses olhares diz muito das concepções nacionalistas que Alencar e Mário desenvolveram. Na primeira carta que abre a polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, José de Alencar, ao retoricamente divagar caso fosse poeta, afirma que esqueceria a civilização para aprofundar-se na natureza sem com isto ostentar qualquer forma de preconceito:

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéas de homem civilizado. (ALENCAR, 1856, p. 6)

E se Deus assim o permitisse, o passo seguinte seria embrenhar-se na mata nativa, desvendar as regiões mais longínquas da pátria para senti-la ainda virgem:



Filho da natureza por essas mattas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o só erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmurio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas. (ALENCAR, 1856, p. 6-7)

De tal espírito romântico, só poderia mesmo resultar uma invocação forte e grandiloquente como “os verdes mares bravios”, adequada à abertura das pretensões de *Iracema*. Natureza e civilização estariam em pólos distintos e antagônicos, com a desvantagem para a primeira, uma vez que o avanço civilizatório seria inexorável:

E entretanto a civilização ahi vem; o *wagon* do progresso fumeга e vai precipitar-se sobre essa têaimensa de trilhos de ferro que em pouco cortarão as tuas florestas virgens; os turbilhões de fumaça e de vapor começam a enovelar-se, e breve obscurecerão a limpidez d’essa atmospheradiaphana e pura. (ALENCAR, 1856, p. 7)

Concepção distinta está na visão de Mário, que vê o mar cearense como um extenso canalial.

Apesar de a natureza evocar o sublime, há uma espécie de dolência que contamina o arredor e a própria embarcação através dos adjetivos, “meigo”, “serviçal”, “chalaça”, pois até o navio “Pedro I” se transmuta *macunaimicamente*: banza, banza, namora e chupa cana<sup>8</sup>. Longe de estar apartada da civilização, a natureza se amalgama com a cultura do país e com o caráter de o seu povo. Trata-se de um daqueles momentos do *Turista aprendiz* quando o autor devaneia e pinta quadros de inspiração surrealista, acrescentando ao registro da excussão uma camada ficcional. Essa emerge da cultura brasileira, não só pelo canalial, primeiro ciclo econômico da colonização, mas pelo repertório do cancionero popular que tematiza a maré caprichosa que retarda as embarcações, brincando com a sorte dos marinheiros, como na *Nau Catarineta* ou nos versos iniciais de “Peixe Vivo”:

---

<sup>8</sup> O substantivo próprio “Chalaça” tem clara função acessória no texto, ainda se pensarmos que o famoso assessor de Pedro I, no texto de Mário, continua com seu encargo de alcoviteiro, pois facilita ao navio seu namoro com o mar.

Zunzum, lá no meio do mar  
 é a onda que nos atrasa  
 é o mar que nos atrapalha  
 para no porto chegar.  
 (GRAVAÇÃO...,2015)<sup>9</sup>

Os verdes mares cearenses de *O Turista aprendiz* vêm temperados assim pelo sal da tradição popular, no mesmo molde da rapsódia do herói Macunaíma, na qual as lendas, os mitos, as cantigas, os provérbios, a música e as danças comparecem fundidos com a paisagem, a linguagem e a geografia nacional. Não que esta fusão seja pacífica ou harmoniosa, é uma forma de convívio que tensiona a oposição “natureza brasileira”/ “civilização europeia”<sup>10</sup>. O resultado desse embate traz perdas e ganhos para ambos, pois embora a natureza se coloque como Chalaça, a serviço do Imperador, em contradição, retarda, com cuidados, o avanço desenfreado da civilização, seduzindo maliciosamente para um tempo contemplativo as conquistas técnicas do processo civilizacional.

O “Amanhecemos em pleno canavial” não só evoca José de Alencar como remete a um verso igualmente famoso de outro romântico: Castro Alves e a abertura poderosa, *in media res*, de o “Navio Negroiro”: “S’tamos em pleno mar”. “Amanhecemos em pleno Canavial” parece responder ao impulso do que representavam aquelas paisagens, segundo ainda o autor, adjetivadas com a grandiosidade do poeta baiano:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um pouco

<sup>9</sup> Cantados por Mário de Andrade e Mary (Houston) Pedrosa em gravação descoberta na biblioteca de Washington.

<sup>10</sup> Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde sobre Macunaíma* reflete aspecto semelhante: “*Macunaíma* representa, pois, uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias. Os recursos de composição acentuam em vários níveis – no tratamento do espaço e do tempo (ambientação do cenário); na caracterização física, psicológica e cultural das personagens: na distribuição por simetria inversa dos dois grandes movimentos sintagmáticos básicos; no jogo de oposição de dois dísticos; na significação do episódio principal – uma tensão não resolvida, uma contradição que é erigida em traço expressivo do entrecho. De certo modo o livro é – como define o seu autor - “a aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional”, concebida por este motivo “permanente e unida”, na desgeografização intencional do clima, da flora, da fauna, do homem, da lenda e da tradição histórica. A lucidez da análise satiriza um estado de coisas mas não aponta uma solução. No final de um dos prefácios, Mário de Andrade sublinha o aspecto sem compromisso do livro, que a seu ver é característico das épocas de transição social, que não desejam a volta do passado, não sabem o que tem de vir e sentem o presente “como uma neblina vasta”; aspecto – conclui – que nos impede de “tirar dele uma fábula normativa”. (SOUZA, 1979, p. 96-97).

aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. (ANDRADE, 2015, p. 67)

A paisagem do litoral nordestino atordoou, ao que parece, não só aspectos psicológicos de Mário de Andrade, mas os conceitos modernos enraizados na sua formação intelectual, tais como as ideias de estado, povo, nação e cultura. Neste período, Mário de Andrade andava às voltas com uma nova concepção de nacionalismo que passava pela reelaboração de sua episteme de homem erudito, versado na música, na literatura e nas línguas germânicas, francesas, portuguesas etc. A rusticidade da natureza nordestina, feita assim “muito às pressas”, desafiava-o intelectualmente para deslocar opções artísticas “arranjadinhas”, “cinzentas”, à europeia, e confrontá-las com uma realidade que um só Castro Alves, apesar de toda a exuberância rítmica e imagética de sua poesia, não dava cabo. Aqui não se trata de um gênio criador que pinta a natureza do seu país, mas a própria natureza que se encharca com extravagância do legado de um poeta seu<sup>11</sup>. Essa visão atordoadora do litoral nordestino toca no inconsciente da nossa condição colonial e das nossas tentativas de autocompreensão que, pela primeira vez, com o Modernismo, punham em xeque não mais a nossa “herança selvagem”, mas o outro pólo: a cultura da metrópole. A consequência do embate seria a projeção de uma utopia nacional que tocasse fundo na sua matéria que, em potência, poderia nos singularizar com mais força e honestidade:

E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente

---

<sup>11</sup> No estudo que fez sobre Castro Alves, ao compará-lo a Fagundes Varela, Mário de Andrade ressalta a plasticidade dos versos do baiano ao retratar a paisagem brasileira: “Da sonoridade precisava ele, e a empregou com excelência muitas vezes. Mas, em vez de música, a palavra virou luz, ou melhor, escultura. De subjetiva ela passou a objetiva. Foi uma restrição imensa, um apoucamento formidável, a palavra assim tomada como uma particular. Pegue-se uma descrição de Castro Alves e outra de Varela, a diferença é sensível. Castro Alves é infinitamente mais local, mais saboroso, mais exato. A gente vê a paisagem e sente o momento, o gosto da fruta, a umidade do rio”. (ANDRADE, 2002, p. 139)

do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 2015, p. 67-68)

O emergir desta “civilização tropical” seria uma superação de dentro para fora do nosso colonialismo, e a própria natureza poderia, por fim, se colorir para além dos excessos de Castro Alves, libertando-nos do pensamento burguês europeizado ou, em outras palavras, daquilo que, segundo Mário de Andrade, fazia tão atraente a poesia de Castro Alves: “Atrai porque é mais fácil; e a preguiça tendenciosa de todos nós, a lei do menor esforço, nos leva a nos ilharmos burguesamente na... terra curta do pensamento lógico” (ANDRADE, 2002, p. 139). Essas reflexões de *O Turista aprendiz*, e o próprio livro no geral, busca registrar uma viagem de descoberta interior (interior no sentido de autoconhecimento) do Brasil que passava irremediavelmente por um descentramento epistêmico.

O litoral nordestino, como as outras regiões periféricas do país, ia-se, desta maneira, modernizando-se com o toque de Mário tendo como pontos de partida as potencialidades naturais e a releitura do cânone literário. Em contrapartida, Mário e os paulistas iam-se abasileirando, como se a sentença dos frades franciscanos que encontrariam em Tonantins, Amazonas, estivesse sendo executada na carne dos viajantes: “– Vocês são paulistas... Vocês não são brasileiros não! Pra ser brasileiro precisa vir no Amazonas, aqui sim! Você (apontou pra mim) tem pronúncia própria de italiano” (ANDRADE, 2015, p. 113).

Sem o Brasil por inteiro, as ideias da Semana de 1922 perderiam sentido, uma vez que a desigualdade e a diversidade regional integravam os princípios estéticos, as políticas de divulgação, as utopias, a execução do movimento e a sua inserção no cenário internacional.

Mas está na hora de deixarmos os verdes mares bravios ou os canaviais em pleno mar para seguir o itinerário a bordo do Pedro I com a turma de Dona Maria Guedes Penteado. O que nos interessa, entretanto, é a volta da viagem. Depois da experiência amazônica, o grupo volta a São Paulo, e, no trajeto, uma das capitais que param para conhecer é justamente Fortaleza.

O dia 05 de agosto de 1927 vem duplicado no diário de Mário de Andrade: no primeiro registro, traça um perfil do poeta neoclássico José de Abreu Albano, nascido no Ceará em 1882: “Era alto, pálido, usava barba; duma maravilhosa beleza física. Sempre com uma enorme faca no colete e que jogava como ninguém” (ANDRADE, 2015, p. 196); no segundo registro, narra o passeio pelas ruas de Fortaleza e pela praia de Iracema.

A parte dedicada ao poeta Albano é bem maior do que a dedicada ao *tour* pela cidade, e constitui uma fonte para quem estuda o camoniano que tanto Manuel Bandeira admirou<sup>12</sup>. Conhecido pela excentricidade e

<sup>12</sup> ALBANO, José. *Rimas*. Rio de Janeiro:Pongetti, 1948.

megalomania, José Albano acumulou perfis anedóticos sobre sua vida de dândi poliglota e peregrino. O cearense falava latim, inglês, espanhol, grego e árabe. Boa parte da vida passou em aventuras pela Europa, África e Ásia, sozinho ou com a família, palmilhando territórios arrasados por guerras, até encontrar o fim da vida na França. Esta figura trágica e exótica da literatura brasileira aparece n’*O Turista aprendiz* através das anedotas contadas por Paulo Prado e o filho:

Dizia que na Espanha fizera uma conferência e os críticos garantiram que, depois de Cervantes, ninguém escrevera tão lindo e perfeito espanhol. Dizia na sua loucura que não pudera viver em França porque a Academia Francesa, vendo que ele escrevia melhor que todos e dispunha melhor que todos dos segredos do bem-escrever, o tinha indisposto com Clemenceau e este o expulsara do seu convívio e da França. (ANDRADE, 2015, p. 196).

Mais uma vez, a proximidade das terras de Bárbara de Alencar fez Mário acender seu interesse pela literatura: na ida, a *Padaria espiritual* e José de Alencar; na volta, José Albano.

Por fim, Mário de Andrade desembarca. Sorridente, bem composto, com o terno de linho branco que mandara coser em Belém, recostou-se na amurada do cais de Fortaleza para uma foto (Figura 1), que se encontra no Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) sob a legenda “No pontão de Fortaleza”.

Figura 1 – Mário no pontão de Fortaleza



Fonte: Andrade (1927a).

Diferente do que ocorrera em quase todas as cidades e vilas que visitou, nenhuma autoridade recebeu o grupo paulista com discursos e louvações. Permaneceram anônimos, mas o fato de disporem livremente de um automóvel indicava que os contatos políticos da amiga Olívia Guedes Penteado chegaram a tempo. Tomaram o auto e seguiram para conhecer os principais pontos turísticos da acanhada capital do Ceará do decênio de 1920:

5 de agosto. Fortaleza em frente. Descemos às dez. Automóvel de cá pra lá no ar de limpeza. Mercado, onde compro esteira de carnaúba e goiabada deliciosa. Igrejas sem interesse e o bonito parque da Liberdade. Almoço na Rotisserie com vatapá com leite de coco, maravilha! Tomo nota conscienciosamente das despesas, pagas a dinheiro de não sei quem, barman de bordo? capitão? que dona Olívia me passa. Reparto sempre as despesas comuns, com uma honestidade irritadiça de mais pobre – o que não vai sem graves inconvenientes pra mim. Dona Olívia bem que me censura, se inquieta, eu também me censuro! sei que é bobagem, mas quando chega a hora das contas, não me aguento por debaixo! sou uma besta. Estrada de Maranguape, leite de coco no Balneário, praia de Iracema. Cometo a sem-vergonhice incrível de colher conchinhas da praia de Iracema, me sinto vil como a virgindade. Estrada de ferro do Baturité? – É. – Muito obrigado. – Não por isso. E o embarque difícil, mar grosso. Em Manaus tinha a igreja do Pobre Diabo, em Fortaleza a igreja do Pequeno Grande... (ANDRADE, 2015, p. 198)

A julgar pelas legendas nas fotografias, a manhã, das 10h às 11h, foi gasta em cima do automóvel, dando conta das principais edificações do Centro da cidade: Igreja Coração de Jesus, Mercado Central, Catedral, Seminário da Prainha e a Igreja do Pequeno Grande. O primeiro trajeto circundou a parte da cidade mais típica da “Fortaleza Belle-Époque”, expressão designada pelos historiadores para reunir as reformas e discursos de modernização que a capital cearense sofreu entre os anos de 1860 a 1930. As reformas sanitárias e urbanísticas desse período deram uma feição “moderna” à cidade de Fortaleza, relatada por muitos visitantes, entre os quais o avô de Mário de Andrade que esteve na capital cearense em 1882.

Joaquim de Almeida Leite Moraes, assim como o neto, permaneceu menos de 24h em Fortaleza. Os seus apontamentos sobre o Ceará dedicam-

se boa parte do tempo a advogar contra a jangada, de tão traumatizado que ficou com o desembarque, e olhe que Joaquim de Moraes desceu o Araguaia em um bote precário, perdeu seu timoneiro num naufrágio e ele mesmo viu a morte diversas vezes nas cachoeiras e travessões do Tocantins quando se candidatava a afogar-se numa *igarité*. Mas apesar do “meio de transporte mais bárbaro, selvagem e estúpido”, a jangada, o governador interino de Goiás achou a cidade de Fortaleza bem moderna:

Fortaleza é uma bela cidade; edificada sobre uma planície, é bem alinhada; suas ruas em linha reta e bem calçadas; construção em geral elegante e de arquitetura moderna; quarteirões inteiros de um só tipo; a própria casa do pobre tem uma exterioridade decente e agradável. Os seus edifícios públicos, à exceção do palácio, honrariam as províncias mais ricas e mais adiantadas do Império. Fortaleza vestiu com as galas da miséria e ergueu os seus monumentos sobre os alicerces da fome! Calçou as suas ruas e levou o seu luxo ao ponto de calçar caminhos para arrabaldes de casas de palha; fez estradas de ferro, caiou e pintou as suas casas, mas... não substituiu a sua jangada!". (MORAES, 1990)

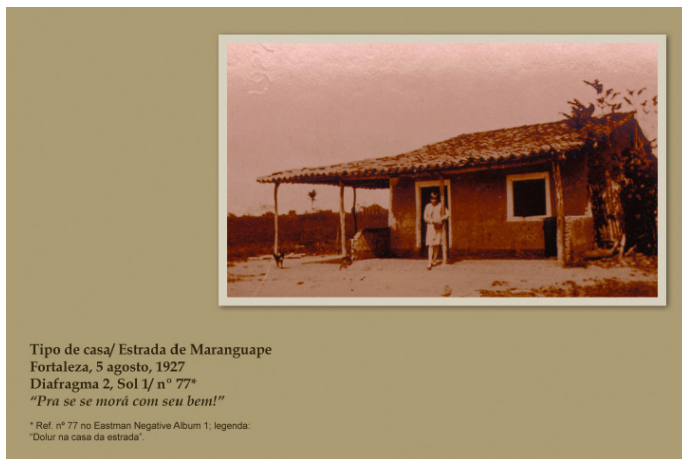
Durante aquele período, de fato, Fortaleza passou por uma série de reformas urbanas que visavam ordenar e discipliná-la com obras de embelezamento, sanitárias e higienistas. O traçado em xadrez das ruas do Centro, comentando por Joaquim Moraes, correspondia a uma dessas estratégias de ordenar o espaço público.

Quarenta e cinco anos depois, muitas dessas medidas estavam consolidadas e outras novidades haviam se estabelecido, como o cinema e o bonde, mas Mário de Andrade, diferentemente do avô, não mencionou uma única vez a “modernidade” fortalezense. A lente de sua câmera e o pouco que anotou da visita dirigiram-se, pelo contrário, ao que a cidade guardava de mais antigo. Logo após o *rolé* pelo Centro, acomodaram-se novamente no Ford e seguiram pela Estrada de Maranguape, no intuito de saborear um caminho mais interiorano.

A estrada de Maranguape era um desses caminhos que se afastava do Centro e punha o viajante em contato com a natureza e as formas de viver mais interioranas. Maranguape é um município próximo à capital cearense e também se destacou por ser uma opção de passeio para as famílias fortalezenses devido ao seu clima mais ameno, serrano. Mário de Andrade e suas companheiras de viagem percorreram de carro um bom

trecho desta estrada, beirando os trilhos da Estrada de Ferro de Baturité: “Estrada de ferro do Baturité? – É. – Muito obrigado – Não por isso”. O diálogo traz a fala coloquial da região, principalmente pela réplica: “Não por isso” – forma bem nordestina de responder a um agradecimento. Na estrada de Maranguape, Mário de Andrade fotografa carnaúbas e um tipo de casa (Figura 2), cuja legenda se lê: “Pra se se morá com seu bem!”.

Figura 2 – “Pra se se morá com seu bem!”



Fonte: Andrade (1927b).

A casa de taipa, a par da legenda jocosa, serve como documento arquitetônico das moradias mais simples da cidade, algo que seria uma preocupação marcante da Missão de Pesquisa Folclórica, idealizada por Mário de Andrade quando chefe do Departamento de Cultura de São Paulo. Da mesma forma, a “codaque” registrou roupas secando ao vento, penduradas numa cerca na beira de uma estradinha, provavelmente nas proximidades do rio Maranguapinho, infladas pela brisa, totemizadas, a ponto de Mário legendar a foto com a rubrica conhecidíssima: “Roupas freudianas”; “fotografia refoulenta/ Refoulement”. A fotografia flagra uma etapa do trabalho das lavadeiras, atividade que constituía uma das formas, assim como a renda de bilros e do cuidado dos filhos, de “ajudamento de mulher” (v. nota 2):

A estradinha de areia que se vê na foto “Roupas Freudianas” dimensiona bem em que estado Fortaleza se encontrava em termos de acesso e estrutura. Bastava se afastar um pouco de um núcleo central



para que a paisagem ganhasse ares de zona campesina. Parece que Mário, Olívia, Margarida e Dolur estavam apenas matando o tempo neste passeio em Fortaleza, aproveitando a carga e descarga do navio para conhecer, mesmo que apressadamente, mais uma cidade do Norte. Logo o automóvel faria meia-volta no sentido de encontrar novamente o mar e o ponto de embarque na Praia de Iracema.

Fortaleza era uma das paradas obrigatórias da viagem de volta a São Paulo, e, já por fim, Mário estava na bancarrota, tanto que, logo mais, em Recife, esperou em vão Ascenso Ferreira na esperança de o amigo pernambucano atender-lhe com algum vintém. O escritor anotava as despesas pessoais que afiançava à “Rainha do Café”, embora essa não demonstrasse preocupação alguma pelas dívidas do amigo professor. Mário comprou itens sem luxo, enfim, era o que a cidade oferecia: uma esteira de palha de carnaúba, uma goiabada e pratos à base de leite de coco e peixe. Se quiséssemos traçar uma história do turismo em Fortaleza, com certeza, *O Turista aprendiz* traria bons elementos para identificar o perfil dos visitantes, os serviços oferecidos, os equipamentos públicos da cidade, as formas de locomoção, a cultura marítima, a comida típica, o pitoresco, as possibilidades de passeio curto, a arquitetura e o artesanato. Mário se comportou, ao lado das senhoras, como um turista de excursão guiada.

Um dado curioso é que, na segunda metade da década de 1920, a Praia de Iracema começava a ser frequentada pela elite local. E o que era uma praia tipicamente de trabalhadores do mar passava a ser um local de balneário, de prática de esportes, de banho de sol, de mergulho e de tudo o que o mar proporciona como oportunidade de lazer e veraneio. A “Fortaleza Belle-Epoque”, inspirada na França, avançava, com bangalôs, bares e clubes de gosto duvidoso sobre as casas dos jangadeiros, alterando o perfil e o nome da Praia do Peixe, conhecida também como Prainha, Porto das Jangadas, Praia dos Amores:

Nos primeiros anos da década de 1920, as elites que passaram a veranear e frequentar a velha Praia do Peixe acharam por bem, com a ajuda da Imprensa local, reivindicar um novo nome para a localidade, que fosse mais condizente com seu distinto uso. Foi assim que, depois de longas e persuasivas matérias em jornais e revistas locais, a velha praia dos pescadores se transformou em Praia de Iracema, isso em 1925, numa alusão ao romance do conterrâneo José de Alencar. Também as ruas do bairro ganharam nomes de tribos indígenas mencionadas por Alencar em seus romances,

como a Rua dos Tabajaras, Ruas dos Tremembés, Rua dos Guanacés, entre outras. (ABREU, 2012 p. 41).

Mário pegou esta transição. Seu relato e suas fotos retratam as novas práticas sociais lado a lado com a atividade dos jangadeiros. Segundo Berenice de Abreu, por alguns anos ainda, as famílias dos pescadores viveriam e tirariam seu sustento da Praia do Peixe até que a presença da elite cearense as retirasse do cenário. Mário de Andrade, por exemplo, fotografou “Mag” na praia às 15h25min montada a cavalo, tipo de atração que até hoje os turistas pagam, percorrendo pequenos trechos do litoral de jéque ou a cavalo. Mário fez a seguinte legenda para a foto (Figura 3): “Iracema e o cavalo branco”.

O próprio Mário curtiu o dia de sol na praia, caminhando na areia, fotografando, catando conchinhas ou comendo no balneário: “...leite de coco no Balneário, praia de Iracema”<sup>13</sup>. Os “balneários” eram o apoio aos banhistas, como rememora o senhor Ozarias Ferreira Lima, em relato dado a Fábio de Oliveira Matos (MATOS, 2011, p. 80):

Na Praia de Iracema surgiu muita coisa bonita, surgiram muitos balneários naquela época, eles eram ótimos para o fim-de-semana. Balneário naquela época [1944] eram os locais onde se guardava a roupa e os objetos pessoais, deixava dentro de uma caixa de madeira numerada e descia para a praia. No fim do dia ia lá tomar banho para tirar o sal do corpo, pois lá tinha várias duchas.

Por outro lado, a máquina fotográfica do poeta deixava resvalar, de soslaio, os usos mais tradicionais da praia. Uma de suas fotos mostra uma jangada sendo retirada do mar. A embarcação, arqueada por uma grande forquilha para que pudesse levemente repousar e deslizar por sobre roletes de carnaúba, regressava de uma pesca farta, haja vista os pescadores olharem para os samburás antes mesmo de finalizar o trajeto para fora do campo da maré.

---

<sup>13</sup> “O correio chegou e na minha correspondência estava um jornal, quem me mandou não sei. Era um diário de uma linda capital do Norte. Já estive nela, passei lá um dia sublime, até colhi conchinhas na praia. Pois fui lendo os títulos do jornal e imaginem de quem era o escrito sobre José Pompeu da Silva Brasil! era meu! meu-teu-seu-nosso-vosso-deles!” (ANDRADE, 2013, p. 74)

Figura 3 – Iracema e o cavalo branco



Fonte: Andrade (1927c).

O olhar do Mário fotógrafo vai revelando um Ceará urbano, litorâneo e outro mais continental num pequeno raio de distância, dando a medida da modernização de Fortaleza nas suas zonas territoriais limítrofes, o que de certo modo mesura as diferenças regionais do país e do movimento modernista que, a esta altura, já havia chegado aos cearenses por outras vias. O que o fotógrafo e autor procurava na viagem não eram índices comumente atribuídos à modernização do século XX, tais como luz elétrica, avenidas largas, bondes, automóveis, cinemas etc., mas sim “índices de nacionalidade”<sup>14</sup>. Em carta a Câmara Cascudo datada de 26 de setembro de 1924, Mário dá uma ideia do que seriam estes “índices nacionais”, ao pedir ao amigo potiguar imagens daquilo que considera o Brasil:

Há por aí obras de arte coloniais? Imagens de madeira, igrejas interessantes? Conhecem-se os seus autores? Há fotografias? Acredite: tudo isso me interessa mais que a vida. Não tenha medo de me mandar um retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvores comuns. São as delícias de minha vida essas fotografias de pedaços mesmo corriqueiros do Brasil.

<sup>14</sup> “Os pratos nativos são índices de nacionalidade/ Mas Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa” poema “Noturno para Belo Horizonte”(ANDRADE, 1976, p. 57)

Não por sentimentalismo. Mas sei surpreender o segredo das coisas mezinhas da minha terra. E minha terra é ainda o Brasil. Não sou baírrista. (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p.39.)

O trecho da carta contém o espírito da viagem que faria anos depois, explicando que por trás do prazer e da alegria do viajante aprendiz havia um compromisso engajado do artista a documentar “pedaços corriqueiros” do país, justificando a escolha de fotografar em Fortaleza a jangada, a carnaúba, a casa de taipa, o movimento desordenado do mercado central, a praia, as roupas no varal, a cerca. A Fortaleza de Mário de Andrade não era definitivamente a “Fortaleza Belle-Époque” dos casarões do Centro, a influência francesa, os *boulevards*, o Passeio Público, as ruas planejadas por Silva Paulet, mas sim a Fortaleza corriqueira, “os segredos das coisas mezinhas da minha terra”.

Mais do que o polígrafo, é o fotógrafo que revela literalmente o caráter nacional escondido nos recônditos da cidade, “clareiras do Brasil, praças agrestes”, para ainda citarmos o “Noturno para Belo Horizonte” do livro *Clã do Jabuti* que, aliado ao *Ensaio sobre a música brasileira*, desenvolve a doutrina modernista andradina da década de 1920, duplamente de base universal e nacionalista. No mesmo compasso, as fotografias e a própria viagem ao Norte do país corroboram com o princípio investigativo, de pesquisa séria e obstinada, que Mário dizia necessário à empreitada modernista. Este espírito de pesquisador acurado somava-se ao gosto genuíno do autor pelo Brasil e pelos brasileiros.

Terminado o *rolé* pela cidade, embarcam novamente no navio, desta vez no rumo de São Paulo: embarque difícil, mar grosso, o que lembra a descrição inicial dos verdes mares bravios transformados em canal quando em maio, quatro meses antes, pararam no litoral cearense sem desembarcar. Estava finda a viagem ao Ceará.

## Referências

ABREU, Berenice de. *Jangadeiros: uma corajosa jornada em busca de direitos no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1856.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Iracema e o cavalo branco*. 5 ago. 1927c. 1 fotografia.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Mário de. *No pontão de Fortaleza*. 5 ago. 1927a. 1 fotografia.

ANDRADE, Mário de. *O Turista aprendiz*. Edição de Telê Ancona Lopez; Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes. Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas – Mário de Andrade*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Prá se se mora com seu bem!* 5 ago. 1927b. 1 fotografia.

ARANHA, Graça. *O meu próprio romance*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1931.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Câmara; ANDRADE, Mário de. Organização de Marcos Antônio de Moraes. *Cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2018a. p. 164-184.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *Literatura cearense: outra história*. Fortaleza: Dummar, 2018b.

MATOS, Fábio de Oliveira. A cidade e o mar: considerações sobre a memória das relações entre Fortaleza e o ambiente litorâneo. *Revista Geografia, Ensino & Pesquisa*, Santa Maria, v. 15, n. 1, p. 71-84. jan/abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.5902/223649947378>.

MORAES, Joaquim de Almeida. *Apontamentos de viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. *E-book*.

GRAVAÇÃO rara reproduz a voz de Mário de Andrade LADO 1. [S. l: s. n.], 2015. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Daniel Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThlmeniUH9c&t=170s>. Acesso em: 13 jul. 2021.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alauíde*: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Recebido em: 29 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 11 de maio de 2021.





## ***A mensageira: consolidação da escrita feminina no século XIX***

### ***A mensageira: Consolidation of Female Writing in 19th Century***

Cristina Loff Knapp

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul / Brasil

crislknapp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1593-8734>

**Resumo:** O tema deste artigo são as vozes femininas na revista *A mensageira*. Para tanto, nosso objetivo primordial focaliza na discussão da consolidação dessa escrita como forma de trazer à tona os textos que foram silenciados pela historiografia literária brasileira. Assim, faremos uma breve discussão de como se alicerçou os escritos das mulheres, no Brasil, no século XIX, balizada nas afirmações de Duarte (1997, 2017), Telles (2004), Perrot (2008) e Teixeira (2008). A partir disso, traremos à luz da discussão essas publicações e a importância da revista *A mensageira* como veículo de divulgação desses ideais e como propulsor de artigos, poemas, contos e crônicas de autoria feminina no século XIX, tendo como referencial teórico os escritos de Luca (1999). Sendo assim, nosso estudo procura mostrar como o periódico foi um meio de enfatizar a resistência e a reflexão das diferenças entre homens e mulheres, tornando-se um espaço de disseminação de escritoras que não foram consagradas pelo cânone.

**Palavras-chave:** revista *A mensageira*; imprensa feminina; estudos culturais de gênero.

**Abstract:** This article focuses on the female voices of the magazine *A mensageira* (in English, “The Messenger”). To that end, our main objective is to discuss the consolidation of the female writing as a means to bring forward those voices that have been silenced by Brazilian literary historiography. Thus, we briefly discuss how female authorship was established in Brazil, in the 19th century, based on researches by Duarte (1997, 2017), Telles (2004), Perrot (2008) and Teixeira (2008). From this perspective, we link these female voices and the importance of *A mensageira* both in the process of spreading the feminist ideals of the time, and as a publisher of women writers in the 19th century, having Luca (1999) as a theoretical ground. Thus, our study aims to demonstrate how the referred magazine worked as a means to emphasize the resistance



and the reflection on the differences between men and women, disseminating women writers who were forgotten until recently.

**Keywords:** *A mensageira* magazine; female press; Gender and cultural Studies.

Esta revista, dedicada às mulheres, parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, á reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça, avolumando os seus dotes naturais.

(Júlia Lopes de Almeida, *A mensageira*, 1987, n. 1, p. 4)

## Introdução

Uma das temáticas dos Estudos Culturais de Gênero é o resgate de escritoras do século XIX. Muitas dessas mulheres não figuraram nos manuais da historiografia literária e ficaram no esquecimento. Estudar essas vozes femininas silenciadas é expressivo para trazer à tona a história de mulheres que lutaram pelo direito de se expressar. Algumas optaram por escrever poemas, crônicas, contos e até coordenar revistas, e isso foi de fundamental relevância para a sua consolidação no meio literário brasileiro. Atualmente, tem se solidificado a magnitude do estudo sobre a imprensa feminina do século XIX. Frisamos as publicações recentes das obras *Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX: almanaque de lembranças luso-brasileiro* (ZINANI, 2018) e *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A mensageira* (ZINANI, 2019). A última tem como temática a revista *A mensageira*. Esta será o foco de nosso estudo que tematizará os textos escritos por mulheres sufocados pelo cânone literário de autoria masculina, a fim de trazer à tona como o periódico foi um meio de enfatizar a resistência e a reflexão das diferenças entre homens e mulheres. A pesquisa é de cunho bibliográfico, ancorada nos estudos culturais de gênero. O referencial teórico utilizado são os estudos de Duarte (1997 e 2017), Luca (1999), Telles (2004), Perrot (2008) e Teixeira (2008), a respeito da escrita feminina e da imprensa. Nosso *corpus* de análise é a edição fac-similar da revista *A mensageira* publicada pela Secretaria do Estado da Cultura e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 1987.

## **A escrita feminina no século XIX**

Foram marcadas por grandes esforços e dedicação as conquistas das mulheres, sendo uma delas a escrita. No século XIX, no Brasil, a maior parte das mulheres não teve acesso à educação. A escrita e o saber estiveram associados à ideia de poder, e quem o detinha na sociedade patriarcal era o homem, em consequência a mulher assumia uma posição de inferioridade. Xavier (2003) destaca que:

Além de a oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2003, p. 254)

Todavia, esse discurso de poder não conseguiu ocultar algumas vozes que se sobressaíram, mesmo a duras penas em lugares tidos como masculinos. A imprensa feminista destacou-se, no século XIX, como propulsora da subjetividade feminina, seja em textos literários ou em artigos que visaram reivindicar seu reconhecimento na sociedade. Telles elucida a respeito da subjetividade feminina:

À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora. (TELLES, 2004, p. 337)

A ideia de uma vida de sacrifícios e de servidão envolveu o universo feminino. Como assinala Telles (2004), a mulher foi vista como musa, “anjo ou fada” em um jogo de oposições. Zinani e Polesso (2010, p. 100) apontam que “nas relações de gênero, assimétricas e de dominação, o que não é masculino assume uma posição marginal”. A escrita feminina ganhou força no século XIX, porém com um viés marginal, sem a aprovação de muitos homens. Várias obras, inclusive, ainda permanecem à margem do cânone literário.

Diversas mulheres ficaram à sombra de uma voz masculina e, aos poucos, conseguiram conquistar seu espaço na sociedade e na cultura letrada. Certas escritoras, como argumenta Duarte (1997, p. 54), publicaram sob um pseudônimo masculino “como forma de driblar a crítica e os leitores e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública”. Outras, inclusive, deixaram de publicar e escrever, devido ao fato de não poder ter concorrência na família. Ou seja, se na família houvesse um homem escritor, a mulher não poderia seguir o mesmo caminho para não ofuscar a escrita de autoria masculina. Duarte (1997, p. 57) informa que algumas mulheres utilizaram apenas as iniciais como pseudônimo no momento de publicar seus textos, “o anonimato – a máscara perfeita da invisibilidade – permitiu às mulheres escamotear o conflito que deve ter sido para muitas um motivo de angústia”. O conflito dava-se justamente em se expor ou não em um mundo destinado ao domínio masculino. Ressaltamos que esse universo masculino negava à educação ao sujeito feminino.

As mulheres foram educadas apenas para cuidarem do lar. A educação destinada ao ser feminino foi básica e, algumas moças, de classes mais ricas, recebiam a educação em casa. Assim, não precisavam sair e não ficavam expostas. Dessa forma, os domínios da mulher continuavam sendo a casa à sombra masculina. Vale lembrarmos que a mulher assumiu o papel de destaque no lar, ou seja, foi responsável por tudo na casa, sob a supervisão do homem. Caso alguma coisa saísse errado, a responsável era ela. Na verdade, é como se o lar, a casa administrada pela mulher representasse o Estado, segundo as impressões de Maluf e Mott (1998). Carvalho (2006) evidencia que o “começo do século XIX fatalmente transbordaria para o espaço doméstico, contribuindo para que fosse construída uma noção do que deveria ser família civilizada. [...] o lar tornou-se metáfora da pátria. [...]” (CARVALHO, 2006, p. 176). Telles afirma que as mulheres do século XIX

tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional. (TELLES, 2004, p. 337)

A expressão literária feminina nesse período parece ter sido muito difícil, contudo, não impossível. Temos bons escritos e de qualidade.

Como viveram reclusas, as mulheres que se dedicaram à vida religiosa, de certa forma, conseguiram escrever. Perrot (2008) aponta que os conventos “eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação” (PERROT, 2008, p. 84), embora o saber que estava disponível foi construído a partir da visão masculina. O homem, na maioria das vezes, foi o autor dos romances e outros escritos que chegavam até às mulheres. “As representações literárias não são neutras, são encarnações ‘textuais’ da cultura que as gera. Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina” (TELLES, 2004, p. 341).

Duarte (2017) acentua que a partir do século XIX, momento o qual as mulheres tiveram acesso à escrita, a leitura ocupou parte de suas vidas. Com isso, surgiu a crítica e o questionamento da sua condição.

A leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e proporcionou o surgimento de escritos reflexivos e engajados. (DUARTE, 2017, p. 14)

A história das mulheres contadas pelos jornais revelou curiosidades interessantes a respeito da dominação do universo patriarcal em relação à neutralização da postura feminina no ambiente público. Duarte (2017) em seu estudo esclarece que no período em que a mortalidade infantil brasileira atingiu índices elevados, os jornais incentivaram a amamentação e o apego da mulher à família, “o redimensionamento do papel da mulher com que umas e outras sonhavam vai consistir na supervalorização das figuras da esposa e da mãe, alçadas à categoria de ‘santas’” (DUARTE, 2017, p. 23-24). No entanto, frisamos que ainda seu reduto foi o lar e não o ambiente público, tido como masculino. O homem ainda era o chefe da família a quem a esposa deveria obedecer.

A partir de 1879, como notifica Duarte (2017), o governo brasileiro permitiu que a mulher frequentasse o ensino superior e, em algumas escolas, passaram a ser aceitas matrículas de meninas. Porém, a rigor isso não aconteceu em todas as regiões do país e, à medida que mudava a direção da escola, as moças foram vetadas de frequentá-la. Essa oscilação na opinião também apareceu nos periódicos da época, de acordo com as observações de Duarte (2017):

Alguns se empenham em acompanhar a transformação dos tempos e defendem que as mulheres devem ser respeitadas, ter direito de frequentar as escolas e o espaço público. Já outros reiteram sua fragilidade e delicadeza, a especificidade dos papéis sociais, e se limitam a falar de moda e criança. Ocorria muitas vezes, inclusive, de propostas antagônicas se misturarem no mesmo periódico, e artigo investidos de tom progressista ficarem próximos de outros com ideias contrárias. A emancipação intelectual, política e social da brasileira ficou, assim, à mercê de forças que ora a impulsionavam para a frente, ora a queriam estacionada na ignorância e na dependência. (DUARTE, 2017, p. 25)

Como podemos constatar, na longa citação de Duarte, a dualidade na posição da mulher em frequentar escolas, publicar textos, aconteceu. Com o passar dos anos, no Brasil, a participação do sujeito feminino, tanto na imprensa como na publicação de obras literárias foi se consolidando. Embora, como já afirmamos, muitas ficaram no esquecimento. A respeito disso Teixeira (2008) sublinha que:

Atualmente a literatura feita por mulheres envolve a conquista da identidade e da escrita, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura. Superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura escrita por mulheres engaja-se, hoje, num processo de reconstrução da categoria “mulher” enquanto questão de sentido e lugar privilegiado para a reconstrução do feminino e para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante. (TEIXEIRA, 2008, p. 45)

As “experiências emudecidas” foram e ainda são resgatadas na academia. Os Estudos Culturais de Gênero trouxeram à tona vozes silenciadas do século XIX, que tiveram uma expressão extremamente relevante na consolidação dos direitos das mulheres, principalmente no que concerne à imprensa feminista e feminina. Focalizamos a inauguração da Editora Mulheres, em 1995, que só funcionou realmente em 1996, idealizada e fundada por Zahidé Lupinacci Muzart, professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e outras duas professoras, Elvira Sponholz e Suzana Funck. A editora teve um papel fundamental para o resgate das publicações de autoria feminina do século XIX.

Em vista disso, comprovamos o quão significativo é o estudo da imprensa feminina e feminista do século XIX, dando brilho aos escritos esquecidos e inovadores dessas figuras tão importantes da nossa historiografia literária. A revista *A mensageira* foi um periódico que divulgou muitas dessas vozes silenciadas. Usamos a expressão “vozes silenciadas” para marcar a produção literária de muitas escritoras que, embora tiveram muitos textos publicados no período em que viveram, ficaram esquecidas *a posteriori*. Um exemplo disso é o livro de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (1999)<sup>1</sup>, que não menciona Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944) ou mesmo Maria Clara da Cunha Santos (1866- 1911), ambas de destaque no período de publicação de *A mensageira*. Nádía Battella Gotlib elucida que:

A condição de subordinação da mulher brasileira, numa sociedade patriarcal de passado colonial, tal como noutros países da América Latina colonizados por europeus, deixou as suas marcas. Talvez a mais evidente delas seja a do silêncio e a de uma ausência, notada tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro da nossa literatura. (GOTLIB, 2003, p. 21)

Essa condição de subordinação manteve os escritos de autoria feminina no esquecimento por muito tempo. Em alguns períodos de nossa história essa mesma condição de subordinação não encorajou as publicações. Porém, isso não as acomodou, e nas palavras de Gotlib, as mulheres consideradas “fora do lugar já haviam decidido uma linha de ocupação de seu espaço próprio” (GOTLIB, 2003, p. 36). A linha de ocupação de seu espaço foi traçada a partir da educação, da leitura e da liberdade de escolha.

### **Vozes literárias e o ideal feminista em *A mensageira***

A revista *A mensageira* circulou entre os anos de 1897 e 1900. No primeiro ano foi publicada quinzenalmente. A partir de 1899, passou a ser mensal e contou com 36 edições. Seu conteúdo foram textos em

---

<sup>1</sup> Não estamos aqui fazendo juízo de valor a respeito da obra de Bosi, muito pelo contrário, sua contribuição para pensar a historiografia literária é inegável, apenas frisamos que o nome de Presciliana Duarte de Almeida e outras escritoras da época não aparecem em sua obra.

prosa ou verso tendo como primordial objetivo a divulgação de artigos que se preocupavam com a posição da mulher na sociedade. Em 1987, a Secretaria do Estado da Cultura e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo publicou uma edição fac-similar da revista em dois volumes, proporcionando o resgate desse material. Em nossa pesquisa utilizamos essa edição. Luca (1999) comunica que a publicação fac-similar só foi possível devido ao fato de, em 1902 a diretora da revista *A mensageira*, Presciliana Duarte de Almeida, ter doado a coleção completa para a hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

A edição fac-similar está organizada em dois volumes, trazendo os 36 fascículos. Luca (1999) indica que no primeiro volume são apresentadas as publicações que tiveram tiragem quinzenal, ou seja, os 24 primeiros números que compreendem ao período de 15 de outubro de 1897 a 30 de setembro de 1898. Já no segundo volume, as publicações de tiragem mensal, com 12 números, que circularam entre fevereiro de 1899 a janeiro de 1900. Entre outubro de 1898 e janeiro de 1899 a revista não foi publicada, visto que sua diretora, Presciliana, perdeu seu filho caçula e guardou seu luto. Isso é explicado no número 25, conforme Luca (1999).

A diretora da revista e idealizadora, Presciliana Duarte de Almeida, teve uma profícua produção literária, publicando vinte e oito poemas, três deles sob o pseudônimo de Perpétua do Valle. É importante ressaltarmos que a poetisa foi responsável pela redação dos editoriais e do material dedicado à seção “Noticiário”, além da escolha de excertos que ilustraram a coluna “Seleção” e dos recortes escolhidos de outros periódicos sob a epígrafe “A mensageira”, conforme a pesquisa de Luca (1999).

Ainda como informa Luca (1999), o acúmulo de responsabilidades assumido por Presciliana teria sido o fator responsável pela criação dos heterônimos, dando a ideia de um vasto corpo editorial e de maior impessoalidade. Perpétua do Valle, como já mencionado, foi um pseudônimo de Almeida e tinha a função de exercer a crítica artístico-literária na revista, como também a publicação de poemas. O pseudônimo foi mantido em sigilo durante todo o período de circulação de *A mensageira*. Em 1914, quando o marido de Presciliana, Silvio Almeida, apresentou o trabalho *Cancioneiro dos Bandeirantes*, no I Congresso de História Nacional, é que foi revelado ao público que Perpétua do Valle era o pseudônimo de Presciliana Duarte de Almeida.

As colaboradoras da revista *A mensageira* foram 33 mulheres chamadas de mensageiras, dentre elas estavam: Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Maria Clara da Cunha Santos (1866-1911), Julieta de Mello Monteiro (1855-1928) e sua irmã Revocata Heloísa de Mello (1853-1944), Áurea Pires (1876-1949), Myrthes de Campos ((1875-?)),

uma das primeiras mulheres a advogar no Brasil), entre tantos outros nomes. Martins (2001) evidencia o importante papel da diretora Presciliana:

A capacidade aglutinadora de Presciliana fez daquela publicação o espaço por excelência da mulher escritora da virada do século [...]. Da busca de comportamentos à produção literária feminina [...] percebida como o mais importante veículo de divulgação da poesia feminina. Divulgava a opinião e a colaboração das mulheres envolvidas com as letras. (MARTINS, 2001, p. 375)

A revista diferiu das publicações da época, no Brasil, por divulgar a emancipação feminina, ao contrário de outros escritos que apresentavam moda, receitas, como ratifica Duarte (2017). Entendemos aqui o conceito de emancipação como a igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres na sociedade. *A mensageira* trouxe à baila reflexões a respeito da condição feminina na sociedade. O ideal do periódico ficou claro no primeiro editorial, assinado pela sua diretora Presciliana, vejamos um trecho:

Estabelecer entre as brasileiras uma *sympathia* espiritual, pela comunhão das mesmas idéias, levando-lhes de quinze em quinze dias, ao remansoso lar, algum pensamento novo-sonho de poeta ou fructo de observação acurada, eis o fim que, modestamente, nos propomos<sup>2</sup>. (ALMEIDA, 1987a, p. 1)

O editorial foi inovador e pretendeu dar voz às mulheres, a fim de lutarem pelos seus direitos, e além disso, levar até os lares literatura escrita pelas mulheres. Mencionamos o subtítulo da revista: “revista literária dedicada à mulher brasileira”, frisando muito claramente o seu público. Sylvania Perlingeiro Paixão (1989) argumenta a respeito da circulação do periódico:

[...] era através deste veículo que fazia circular as suas confidências, os seus segredos e também o seu ideário, expresso nos contos e crônicas ali publicados. Embora propondo a educação da mulher, promovendo a leitura e incitando a sua profissionalização, a ideologia contida na revista ainda reproduzia o preconceito e a repressão dirigidos a ela, no sentido de impedir o seu ingresso na esfera pública. (PAIXÃO, 1989, p. 54)

---

<sup>2</sup> As citações retiradas da revista *A mensageira* serão transcritas de acordo com a grafia original e foram transcritas da edição fac-similar publicada pela Secretaria do Estado da Cultura e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 1987.



As críticas dirigidas à mulher escritora e leitora sempre foram muito ferrenhas, como elucida Paixão (1989), com o intento de impedir a sua entrada na esfera pública. A educação das mulheres deveria ser apenas para cuidar dos filhos e do marido. Basta lembrarmos que quando o sujeito feminino conseguiu realmente adentrar o mundo literário, a família perpassa seus textos, como nos informa Elódia Xavier (1998), na obra *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*.

Na coluna “Entre amigas”, a escritora Júlia Lopes de Almeida também destacou o ideário da publicação e procurou enfatizar a importância do desenvolvimento intelectual feminino. Conferimos:

Não é sem algum espanto que eu escrevo este artigo, para um jornal novo, e, de mulheres! E’ uma tentativa sem grandes fundamentos? Viverá pouco? ficará? Só o tempo poderá responder a estas perguntas; entretanto, que fique, ou que passe no sopro ligeiro dos dias curtos, esta revista assignala um facto, digno de attenção de que o movimento feminista vae desenvolvendo a força das suas azas, no Brazil. A mulher brasileira conhece que pode querer mais, do que até aqui tem querido; que pode fazer mais, do que até aqui tem feito. Precisamos comprehender antes de tudo e affirmar aos outros, atados por preconceitos e que julgam toda a liberdade de acção prejudicial á mulher na familia, que é a bem da própria familia, principalmente d’ella, que necessitamos de desenvolvimento intelectual e do apoio seguro de uma educação bem feita. (ALMEIDA, 1987b, p. 4)

A coluna escrita por Júlia Lopes de Almeida reforça o ideário da revista apresentado em seu editorial. Indicou a necessidade de educação para a mulher em seus lares, a fim de poderem auxiliar seus filhos, “uma mãe instruída marcará no espirito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos. Parece-me que são esses os elementos de progresso e de paz para as nações” (ALMEIDA, 1987b, p. 5). Assim, podemos ver como o feminismo esteve presente desde o início das publicações de *A mensageira*.

Outro ideal defendido nas páginas da revista, como anunciou sua diretora, no primeiro editorial, foi receber textos literários de autoria feminina. Diversas as publicações, desde poemas, contos, crônicas,

levando aos lares literatura de qualidade<sup>3</sup>. Perrot (2008, p. 13) realça que o jornalismo foi uma maneira de divulgar a escrita das mulheres, antes restrita apenas ao lar ou “autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...)”.

Além dos textos de escritoras, *A mensageira* também publicou escritos de autoria masculina, como em seu primeiro número. O colaborador foi Silvio de Almeida, primo e marido de Presciliana Duarte de Almeida, que também mantinha a coluna “Traços ligeiros”. Seu texto intitulado “Cartão de Parabéns” inicia desta forma:

Esta revista representa um feliz; tentamen, digno, por certo, de todo o acoçoamento. Em suas paginas delicadas e encantadoras vem palpar a alma ineffavel da mulher brasileira, que não se limita mais ao simples papel de nossa exclusiva companheira do lar, mas que já se atira á imprensa e ao livro, para viver connosco não só a vida do corpo, mas também a vida superior do espirito. Esta revista aparece aos olhos, talvez espantados da velha educação burgueza, como um brado eloquente em favor da emancipação intellectual do eterno e doce feminino, que aprendemos a estremecer no olhar de bençãam de nossas mães, santificadas no culto da mais nobre veneração pelos seus sacrificios, e acabamos finalmente por idealisar no paraíso terrestre do sorriso de felicidade de nossas esposas amoveis. (ALMEIDA, 1987c, p. 10)

A contribuição masculina não era a maioria na revista, conforme Luca (1999), apenas 3/4 ou 4/5 dos escritos de um volume, reforçando que a publicação era majoritariamente composta por escritos de autoria feminina. Os colaboradores masculinos, como transcrevemos acima, consolidavam o ideal da revista e acreditavam que a mulher não deveria apenas ficar restrita às lidas domésticas, mas também escrever e publicar, como Sílvio Almeida (1867-1924) elucidou: se aventurar “a vida superior do espírito”. No segundo número da revista, o mesmo

---

<sup>3</sup> Merece esclarecermos o que entendemos por literatura de qualidade, não estamos aqui julgando textos como bons ou ruins, apenas informando que os textos literários escritos por mulheres em *A mensageira* refletiam sobre o humano, as questões da alma, lembrando a temática do simbolismo ou exaltavam a paisagem romântica. Os editoriais procuravam trazer discussões sobre o papel da mulher na sociedade e, principalmente, a sua participação não somente como alguém que cuidava da casa e dos filhos.

autor traçou considerações relevantes, a fim de justificar a presença de escritos masculinos em uma revista com viés de emancipação da mulher:

Entendemos que este periodico só tem a lucrar com o augmento do numero dos seus auxiliares, tanto mais quanto o meio literário do Brazil se caracteriza até hoje pelo desalento e pela inércia; e não sabemos bem porque, uma revista destinada ás mulheres, ha de deixar de inserir qualquer producção que lhes seja proveitosa ou agradável, só porque tenha vindo do cerebro de um homem [...]

(ALMEIDA, 1987d, p. 24).

Si, para o geral dos nossos patricios, o ideal da mulher consiste só em saber lavar, cozinhar, etc., como qualquer uma das antigas escravas, — quanto arrojio e talento lhes não será necessário para que ellas escrevam? [...] (ALMEIDA, 1987d, p. 24).

No excerto do segundo número fica evidente a preocupação em deixar claro que os escritos de autoria masculina também foram bem-vindos na revista. Evidentemente, que esses não feriram os princípios da publicação, como podemos verificar no escrito de Almeida.

Outro fator de grande relevância para a *A mensageira* foi sua internacionalização. Zinani (2019, p. 18) informa que “A mensageira não circulava apenas no Brasil, também era encontrada em Paris, sob a responsabilidade de Madame Blanche Xavier de Carvalho<sup>4</sup>, bem como no Chile”. O marido de Blanche Xavier de Carvalho, o senhor Xavier de Carvalho, um socialista português, também foi colaborador da revista e seus textos versavam sobre o feminismo. A respeito dessa circulação internacional, Barp e Zinani (2019) ressaltam que:

O periódico circulou por diversos estados e Países. A seção “Notas pequenas”, escrita por Presciliana nas páginas finais de cada número, revela informações importantes sobre a distribuição da revista no Brasil. Muitos leitores e editores de outros veículos de comunicação dizem tê-la recebido, e a elogiam. A coluna também discorre sobre sua disseminação em outros países, conforme as seções “A mensageira em Paris”, presente no número seis, e “A mensageira no Chile”, contida no número dezesseis, por exemplo. (BARP; ZINANI, 2019, p. 162)

---

<sup>4</sup> Informamos que não encontramos a data de nascimento e morte de Madame Blanche Xavier de Carvalho em nosso referencial consultado.

Uma colaboradora radicada na França foi Eugénie Potonié-Pierre (1844-?), uma líder feminista e pacifista, que publicou um artigo no número 35, de 15 de dezembro de 1899. Seu texto foi traduzido por Josefina Alvares de Azevedo (1851-?). Observemos um excerto:

Mulheres, uni-vos, não continueis a ser frívolas, malquerentes entre vós, desconfiadas de tudo quanto emana de outra mulher, dispostas a ver as pequeninas cousas com receio de serdes forçadas á admiração das grandes cousas. Cessae de considerar a belleza, o encanto, o espirito, o successo, a sciencia de uma companheira quasi que como uma injuria para vós. Fazei-vos solidarias em tudo quanto exista em outra mulher de bom e de bello, e da emulação amorosa e doce resultará o real valor que se affirmará, que se imporá, que restabelecerá o nivel abalado das sociedades modernas, fazendo brotar d’ahi uma sociedade nova, em que os proprios homens não ousarão mostrar-se mais adversarios das mulheres, em que a igualdade se tornará causa natural e em que um véo de doçura e de paz, emanando da natureza feminina, tornará impossivel os costumes ferozes, as guerras barbaras, as lutas violentas. (POTONIÉ-PIERRE, 1987, p. 207-208).

O artigo intitulado “A solidariedade feminina” teve como foco reivindicar a participação das mulheres no mercado de trabalho. Mostrar que entre os homens e as mulheres deveria haver solidariedade e não concorrência. O texto da líder feminista francesa foi traduzido, como já mencionado, por Josefina Álvares de Azevedo<sup>5</sup> que era irmã, por parte de pai, de Manoel Antônio Álvares de Azevedo. Josefina fundou o jornal *A família*, que circulou de 1888 a 1897, tendo como sede São Paulo e anos mais tarde o Rio de Janeiro. O jornal teve relevância para defender a educação e o direito ao voto para todos os cidadãos sem exclusão de sexo. Inclusive a autora escreveu uma peça teatral intitulada *Voto feminino*, que foi encenada entre os anos de 1890 e 1891, no Rio de Janeiro. Buitoni (1986) assinala que embora o título do jornal fosse mais conservador, *A família*, seus escritos foram inovadores defendendo o voto, como já dito, e o divórcio.

A sua contribuição na revista *A mensageira* aconteceu somente com a tradução do artigo citado acima. Segundo Luca (1999), pouco se

---

<sup>5</sup> As informações sobre Josefina Álvares de Azevedo foram retiradas do *Dicionário mulheres do Brasil*, de Schuma Schumacher e Érico Vital Brasil (2000).

sabe sobre a vida de Josefina Álvares de Azevedo, após o ano de 1900. Todavia, o periódico dirigido por Presciliana Duarte de Almeida fez referência a essa escritora e feminista em várias de suas notas. A inserção desse artigo traduzido mostrou o comprometimento da revista com a causa feminista e a amplitude que a mesma alcançou, inclusive na Europa. Kamita (2004) traz à tona os argumentos iniciais de *A mensageira* que

[...] pautavam-se na necessidade de uma educação à mulher que lhe permitisse participar do mercado de trabalho, ideal partilhado por muitas feministas da época, que consideravam esse o caminho para a autonomia feminina econômica e intelectual. (KAMITA, 2004, p. 165)

As explicações de Kamita (2004) a respeito das intenções de *A mensageira* podem ser conferidas nas 36 edições da mesma, como constatamos nos editoriais de Presciliana Duarte de Almeida e no artigo de Eugénie Potonié-Pierre. Além disso, é necessário frisarmos que a revista tinha uma seção intitulada “Notas pequenas”, em que apareciam comentários sobre *A mensageira* em outros periódicos e algumas cartas. Vale destacarmos um trecho publicado no dia 15 de novembro de 1897, pela escritora Ibrantina Cardona (1868-1956):

Ter amor pela leitura, diz Montesquieu, é trocar as horas de tédio por horas deliciosas. E, realmente, depois que li *A mensageira*, senti commigo essa satisfação espiritual que, deixando-me, por algumas horas, esquecida de uma persistente e manhosa enfermidade que ha mezes me aniquila o corpo, concorreu para que eu recobrasse o entusiasmo para dizer vos, na phrase de M. de Stael, que — “a vós pertence um logar entre aquellas que bem mostram ser a mulher apta para todos os arrojios do engenho humano”. E, para confirmar esta asserção, aqui está, sobre a minha mesa de trabalho, *A mensageira*, cujo programma revela o mais louvável tentamen de um espirito superior, em favor da instrucção; aqui estão os preciosos fructos intellectuaes das pensadoras que acompanham a marcha do progresso, sob o labaro triumphal da Arte. (CARDONA, 1987, p. 38)

A carta da escritora gaúcha Ibrantina Cardona é longa, mas no trecho citado acima percebemos que a autora exaltou *A mensageira* justamente pelo fato de pactuar dos mesmos interesses e ideais defendidos por ela: a instrução da mulher brasileira e a defesa do trabalho. Assim,

podemos constatar que o ideal da revista foi sempre reforçado em seus volumes. Também mostrou a preocupação em levar aos lares das brasileiras uma literatura que refletisse sobre as questões da sociedade. Isso é visto na revista por meio de poemas, crônicas, contos que ilustraram as suas páginas. Transcrevemos aqui um trecho de um poema de Júlia Cortines (1863-1948), no primeiro volume, que foi dedicado à Prescilina Duarte de Almeida:

O Deserto  
A Presciliana Duarte de Almeida

O sol queima; o ar suffoca; a infinita celagem  
Do céu resplende sobre o infinito deserto ;  
E do vasto horisonte, ao derredor aberto,  
Sopra, como de um fôrno, uma ardente bafagem.

Nada á flor do areial, quer á distancia ou perto ;  
E, atravez da nudez da vasia paizagem,  
Nem sequer a illusoria e ephemera miragem  
Deixa, ao longe, entrever o seu perfil incerto...

(CORTINES, 1987, p. 11)

Cortines foi uma poetisa parnasiana que escreveu também para o jornal *O País*, onde teve uma coluna intitulada “Através da vida”. O trecho do poema que reproduzimos acima é um soneto, composto de dois quartetos e dos tercetos, com rimas ABBA/BAAB. Vemos uma poesia que exalta a natureza seguindo a estética parnasiana, o que já é uma inovação para época. A literatura que chegava às casas das brasileiras escrita por mulheres também tematizava a escrita pelos homens. Aliás, como já supracitado, *A mensageira* publicou textos masculinos, como o poema de Hippolyto da Silva (1858-1909) em seu primeiro número.

Recuerdos  
Vai te minando um intimo desgosto...  
Vai... que o vejo em teu rosto desmaiado,  
E nesse teu sorriso illuminado  
Por um tremulo raio de sol posto.

Sei que a lagrima ardente da amargura  
Rola-te pela cutis côr de opala,  
Como n’um vaso de crystal resvalla  
A gotta d’agua, luminosa e pura.

(SILVA, 1987, p. 9)

Assim como o escrito da poetisa Cortines, o poema de Silva é também um soneto com rimas ABBA focando uma visão mais sentimental e saudosista, um pouco romântica, elucidada pelo título, “recuerdo”, trazendo lembranças de um passado que pode ter afligido a amada.

Com isso, auferimos que os dois trechos de sonetos, um de autoria masculina e o outro de autoria feminina não competem entre si. Uma pena que tudo foi encerrado em 15 de janeiro de 1900, data da última publicação de *A mensageira*, conforme consta na coluna “Notas pequenas”, de autoria Presciliana Duarte de Almeida.

Completando com este numero a serie correspondente a nosso 2º anno, curvamo-nos agradecidas perante nossos illustres collaboradores, que a esta revista emprestaram generosamente o brilho de seu talento, perante a imprensa brasileira, que nos tem acolhido com a maxima benevolência, e perante as pessoas que nos' têm honrado com suas assignaturas. Estendemos também nossa gratidão aos conceituados editores Srs. Carlos Gerke & Comp., cuja delicadeza, honradez e cavalheirismo merecem sinceros encomios. A todos reiteramos nossos agradecimentos, declarando que *A mensageira* suspende temporariamente sua publicação. (ALMEIDA, 1987e, p. 239)

A revista não foi apenas temporariamente suspensa, após esse período sua circulação interrompeu-se. O último número, conforme informa Luca (1999), contou com 28 páginas e muitos textos literários, poemas das seguintes mensageiras: Aurea Pires (1876-1949), Delminda Silveira (1855-1932), Ridelina Ferreira (1867-?) e a própria diretora da revista, Presciliana Duarte de Almeida.

### **Considerações Finais**

A partir do explanado constatamos a importância da revista *A mensageira* para a consolidação dos direitos das mulheres. O periódico teve a intenção de incentivar à educação e o voto para homens e mulheres. O mais notável foi trazer em suas páginas escritos de homens que também defendiam direitos iguais para os sexos. Percebemos o quão relevante foi a produção literária e os escritos críticos da mensageira Presciliana Duarte de Almeida. Sua incansável luta na defesa dos direitos da mulher e no acesso à educação para todas marcaram a sua época. Ao lado de seu marido, Sílvio de Almeida, o casal veio, inclusive, a fundar uma escola

em sua residência. Todavia, é quase que inadmissível que o seu nome fique no esquecimento e não seja mencionado na historiografia literária. Dessa forma, fazer o resgate de escritoras do século XIX é extremamente profícuo para não deixar à margem os escritos de autoria feminina.

Além disso, os escritos literários publicados eram inovadores, e isso é percebido de duas formas: por serem de autoria feminina e por, muitas vezes, enquadrarem-se na estética literária da época e discutirem a condição da mulher na sociedade. As exposições em público eram raras, por isso, essas escritoras foram tão ousadas. Também havia poemas nos quais o eu-lírico lamentava a perda de seu amor, algo inusitado na escrita feminina. A exaltação da natureza, dos sentimentos mesclando um saudosismo romântico com a tendência simbolista foi um destaque na poesia divulgada no periódico.

O patriarcalismo e a cultura andocêntrica de que o homem é o centro de tudo deixou no silêncio as vozes femininas, e, por isso, reforçamos a importância de estudar a revista *A mensageira*, a fim de conhecermos vozes que não se deixaram silenciar no período. Nas palavras de Tedeschi (2016):

Se o silêncio apareceu na história como um atributo feminino, que constituía parte do suposto mistério constitutivo da mulher, e mesmo do feminino enquanto ideal, é preciso rever seu lugar e pensar os espaços do silêncio no qual as mulheres foram “confinadas”, resultado de um poder simbólico que a impôs papéis e identidades. (TEDESCHI, 2016, p. 154)

Com isso, procurou-se mostrar a inovação da publicação, como já mencionamos, e a relevância em resgatar esses escritos. Assim, é possível alterar a historiografia literária brasileira trazendo à tona as vozes mensageiras que levaram aos lares brasileiros, do século XIX, uma literatura que refletiu sobre a condição social da mulher na época.

## Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Entre amigas. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 4-5, 1987b.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. Duas palavras. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 1-2, 1987a.



ALMEIDA, Presciliana Duarte de. Notas pequenas. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 2, ed. fac-similar, p. 239, 1987e.

ALMEIDA, Sílvio. Cartão de parabéns. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 10, 1987c.

ALMEIDA, Sílvio. Traços Ligeiros. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 24, 1987d.

BARP, Guilherme; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A mensageira, um periódico feminista do século XIX. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Duque de Caxias, v. 21, n. 47, p. 156-171, 2019. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/5908/3087>. Acesso em: 14 maio 2020. ISSN: 1678-3182.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1999.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CARDONA, Ibrantina. Notas pequenas. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 38, 1987.

CARVALHO, Marcus J. M. de. A imprensa na formação do mercado de trabalho feminino no século XIX. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia Bessone da C. (org.). *Imprensa e história: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ, 2006. p. 176

CORTINES, Júlia. O Deserto. *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 11, 1987.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX: dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. p. 53-60.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART Zahidé Lupinacci (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre*

mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 19-72.

KAMITA, Rosana Cássia. Revista “A mensageira”: alvorecer de uma nova era?. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, p. 164-168, set./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000300018>. Acesso em: 16 jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000300018>

LUCA, Leonora de. *A mensageira: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280414>. Acesso em: 30 nov. 2019.

MALUF, Mariana.; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In: NOVAIS, F. A. (coord.); SEVCENKO, N. (org.). História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 367-421.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. *A fala-a-menos: poesia e imprensa feminina no final do século XIX e início do XX no Brasil*. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

POTONIÉ- PIERRE, Eugénie. A solidariedade feminina. *A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*, São Paulo, v. 2, ed. fac-similar, p. 207-208, 1987.

SCHUMAHER, Schuma; BRASIL, Érico Vital (org.). *Dicionário das mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

SILVA, Hippolyto. Recuerdos. *A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*, São Paulo, v. 1, ed. fac-similar, p. 9, 1987.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Revista Raído*, Dourados, v. 10, n. 21, p. 153-164,

jan./jun. 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217>. Acesso em: 13 jan. 2021.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des) construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. O corpo a corpo na literatura: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART Zahidé Lupinacci (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 253-275.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; POLESSO, Natália Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/998>. Acesso em: 07 jan. 2021. do: 2236-2762.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert (org.). *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A mensageira*. Caxias do Sul: EDUCS, 2019.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert (org.). *Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX: almanaque de lembranças luso-brasileiro*. Caxias do Sul: EDUCS, 2018.

Recebido em: 14 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 26 de abril de 2021.



## **Violência e escapismo como lazer para os desvalidos em *Trainspotting* e *Cola* de Irvine Welsh**

### ***Violence and Escapism as Leisure for the Underprivileged in Irvine Welsh's Trainspotting and Glue***

Amaury Garcia dos Santos Neto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

Colégio Militar do Rio de Janeiro (CMRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

amaury.garcia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6564-2424>

**Resumo:** Este artigo analisa representações da experiência de lazer de personagens jovens pertencentes às classes trabalhadoras da Escócia, nos romances *Trainspotting* e *Cola*, de Irvine Welsh, considerando o contexto histórico em que as narrativas se situam: a era Thatcher. Tal experiência, em meio a uma realidade de diminuição do estado de bem-estar, escassez de oportunidades e desemprego em massa, é atravessada por dois fatores: escapismo, evidenciado pelo uso de heroína; e violência, evidenciado pelo abuso de álcool e por disputas de torcidas organizadas de clubes de futebol, o chamado *hooliganismo*. Busco demonstrar de que forma as políticas do governo Thatcher, de pensamento e agenda neoliberais, são representados como fator relevante para moldar a experiência de lazer da juventude de classes menos favorecidas da Escócia nos romances selecionados.

**Palavras-chave:** Escócia; Irvine Welsh; classe trabalhadora; lazer; violência; escapismo.

**Abstract:** This article analyses representations of the experience of leisure by young characters who belong to the working classes of Scotland, in Irvine Welsh's *Trainspotting* and *Glue*, considering the historical context upon which the narratives are based, i.e. Thatcher's era. Such experience – based on a reality of a shrinking welfare state, lack of opportunities and mass unemployment – is informed by two factors: escapism, evidenced by heroin use; and violence, evidenced by alcohol abuse and football *hooliganism*. I intend to discuss how the politics of Thatcher's rule, and its neoliberal thought and agenda, are represented as a key factor in shaping the experience of leisure of the youth of underprivileged classes in Scotland in the selected novels.

**Keywords:** Scotland; Irvine Welsh; working class; leisure; violence; escapism.

## Introdução

O presente artigo aborda representações da experiência de lazer da juventude de classes menos favorecidas, oriundas de Edimburgo, capital da Escócia, durante a década de 1980, nos romances *Trainspotting* (2014 [1993]) e *Cola* (2019 [2001]), de Irvine Welsh, tendo como foco o uso de álcool e de heroína por parte das personagens, bem como seu envolvimento em atividades violentas. A relação de tais jovens com a ideia de lazer ocorre principalmente por duas vias: o escapismo e a violência. Em relação à primeira, destaco o abuso de heroína. No que tange à segunda, resalto um contexto fortemente marcado pela cultura do alcoolismo, assim como o submundo das torcidas organizadas de futebol, fenômeno conhecido como *hooliganismo*.

A ação de ambos os romances situa-se majoritariamente em Leith, distrito da periferia de Edimburgo, conhecido por sua população marginalizada, pertencente às classes trabalhadoras. *Trainspotting* e *Cola* cobrem principalmente as décadas de 1980 e 1990, com ênfase na era Thatcher. Considerando tais fatores, busco contextualizar historicamente as obras, em relação a questões sociais e políticas pertinentes ao período em que se inserem e/ou retratam. A partir desse contexto, discuto a noção de lazer e como esta se relaciona com o abuso de substâncias e o *hooliganismo*, procedendo à análise dos romances, numa tentativa de debater as representações da experiência de tais fenômenos pela juventude das classes operárias de Edimburgo.

## Contexto histórico e Irvine Welsh

Há dois fatos históricos que têm fundamental importância não apenas na obra de Welsh, mas na literatura escocesa produzida nas três últimas décadas do século XX. O primeiro é o fracassado referendo de devolução do parlamento escocês realizado em 1979. O segundo refere-se ao governo de Margaret Thatcher e seu legado.

Robert Morace (2007, p. 24) explica que o sentimento de orgulho nacional na Escócia teve crescimento considerável nas décadas de 1960 e 1970, culminando no *Scotland Act* de 1978, que propôs um referendo público acerca da reabertura do parlamento escocês, fechado desde o início do século XVIII. Com a coroação de James VI, monarca da Escócia, como James I, monarca da Inglaterra e Irlanda, em 1603, ocorreu a

chamada União das Coroas, iniciando um longo processo de centralização de poder abrangendo tais nações. Do ponto de vista político, o processo culmina com o fechamento definitivo do parlamento escocês em 1707, ano a partir do qual o trabalho legislativo passou a ser realizado no Parlamento de Westminster, situado em Londres, Inglaterra. Desde então, os direcionamentos políticos que definiam os rumos dos três países eram decididos levando em consideração interesses majoritariamente ingleses. A proposta de devolução do parlamento à Escócia, contemplada no ato de 1707, possibilitaria restaurar poderes políticos gradualmente perdidos desde seu fechamento, principalmente no âmbito interno do país.

Apesar de a maioria ter votado a favor da reabertura, o referendo fracassou por não ter cumprido uma exigência que o Parlamento de Westminster adicionou como emenda ao processo: pelo menos 40% de todo o eleitorado escocês deveria votar em favor da devolução. O resultado foi considerado inválido, uma vez que o quórum de votantes não permitiu que esse número fosse atingido. Morace (2007, p. 24) argumenta que tal emenda passou a ser vista tanto como traição por parte dos ingleses quanto como covardia por parte dos escoceses, gerando fortes sentimentos de autodesprezo pessoal e nacional entre estes.

No mesmo ano do frustrado referendo, a líder do partido conservador, Margaret Thatcher, foi eleita Primeira-Ministra do Reino Unido. Por onze anos, Thatcher introduziu políticas neoliberais que afetaram profundamente as classes trabalhistas britânicas. Apesar de ser um termo controverso, entende-se neoliberalismo, para os propósitos deste trabalho, de acordo com a definição de David Harvey (2007, não paginado, tradução própria):

Neoliberalismo é, em primeira instância, uma teoria de práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor buscado pela liberação de liberdades e habilidades empreendedoras individuais dentro de uma estrutura institucional caracterizada por fortes direitos à propriedade privada, livre mercado e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a tais práticas. O Estado deve garantir, por exemplo, a qualidade e integridade do dinheiro. Deve, também, organizar funções e estruturas militares, defensivas, policiais e legais a fim de assegurar direitos à propriedade privada e garantir, por meio de força se necessário, o funcionamento apropriado dos mercados. Além disso, se mercados não existirem (em áreas como propriedade, água, educação, saúde,

seguro social ou poluição ambiental) devem, então, ser criados, por ação estatal se necessário. Mas, além dessas tarefas o Estado não deve agir.<sup>1</sup>

Entende-se liberdade para empreender como atividade diretamente relacionada à acumulação de capital, visto que é possível investir em mercados apenas quando há dinheiro para tal. Em outras palavras, as estruturas políticas e econômicas requisitadas pelo pensamento neoliberal respondem aos interesses daqueles que já concentram riquezas, como grandes empresas privadas que são controladas, por sua vez, por elites financeiras. Essa é uma das razões para que Harvey (2007) argumente que o neoliberalismo, em última instância, serve a um projeto de restauração de poder para as classes altas.

Seguindo tais ideais, as políticas do governo Thatcher reduziram consideravelmente o papel do Estado na sociedade ao passo que encorajaram a iniciativa privada. Primordialmente, isso provocou uma alteração de mentalidade do povo britânico, que passou a se centrar cada vez mais em ações individuais e a buscar menos soluções de viés comunitário. Harvey (2007) explica que as decisões durante o mandato de Thatcher implicaram as seguintes ações:

confrontar sindicatos, atacar todas as formas de solidariedade que atrapalhassem a flexibilidade competitiva [...], desmantelar ou reduzir compromissos com o estado de bem-estar, privatizar empreendimentos públicos (incluindo projetos habitacionais), reduzir impostos, encorajar o empreendedorismo e criar um clima favorável no mundo dos negócios que trouxesse um forte investimento estrangeiro [...]<sup>2</sup>. (HARVEY, 2007, tradução própria)

---

<sup>1</sup> “Neoliberalism is in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets and free trade. The role of the state is to create and preserve an institutional framework appropriate to such practices. The state has to guarantee, for example, the quality and integrity of money. It must also set up those military, defence, police, and legal structures and functions required to secure private property rights and to guarantee, by force if need be, the proper functioning of markets. Furthermore, if markets do not exist (in areas such as land, water, education, health care, social security, or environmental pollution) then they must be created, by state action if necessary. But beyond these tasks the state should not venture.”

<sup>2</sup> “confronting trade union power, attacking all forms of social solidarity that hindered competitive flexibility [...], dismantling or rolling back the commitments of the welfare

Como o proletariado do Reino Unido dependia, em grande parte, de companhias estatais, a consequência do novo direcionamento foi extremamente negativa para os trabalhadores. Não poderia ser pior na Escócia, por ser um país não apenas governado pelo parlamento situado em Londres, mas por ser uma região cuja economia baseava-se em atividades industriais. Peter Clarke (2004, p. 372) assevera que as taxas de desemprego cresceram dramaticamente, atingindo níveis jamais vistos, principalmente em regiões industriais, como a Escócia, Gales e o norte da Inglaterra. Não é surpresa que, durante tal período, os escoceses tenham experimentado um sentimento de alienação e de opressão pelo modo de ser britânico (*Britishness*) cada vez mais intenso, já que as novas políticas iam de encontro ao comportamento do povo escocês, fortemente baseado em valores socialistas, trabalhistas e comunitários (MORACE, 2007, p. 24).

O governo Thatcher afetou não apenas a Escócia, mas mudou a realidade social do Reino Unido como um todo. Privatizar era a ordem do dia, uma vez que muitos serviços essenciais nacionais foram vendidos à iniciativa privada, especialmente nos campos das telecomunicações e transporte. De acordo com Clarke (2004, p. 381), a privatização tornou-se a política mais dinâmica da Era Thatcher. Simultaneamente, áreas que permaneceram públicas, como a educação básica ou o serviço nacional de saúde, passaram a seguir novas regras administrativas, típicas do mundo corporativo (VERNON, 2017, p. 488).

A Primeira-Ministra aproveitou as chances que teve durante a greve dos mineiros, que durou de março de 1984 a março de 1985, para mudar regras acerca do funcionamento de sindicatos, que, por sua vez, gradualmente perderam o poder que haviam conquistado por anos de lutas. Além disso, a maneira brutal com a qual o governo lidou com a greve impôs derrotas significativas para práticas sindicalistas: alterações entre a força policial e manifestantes grevistas resultaram não apenas em prisões, mas em um considerável número de feridos e até mesmo mortos. A brutalidade usada pela polícia contra manifestantes em Orgreave,<sup>3</sup> por exemplo, passou a ser a tônica para abordar greves no Reino Unido (VERNON, 2017, p. 498-499).

---

state, the privatization of public enterprises (including social housing), reducing taxes, encouraging entrepreneurial initiative, and creating a favourable business climate to induce a strong inflow of foreign investment [...]”.

<sup>3</sup> A “Batalha de Orgreave”, como ficou conhecida, ocorreu em Yorkshire, em junho de 1984. O sindicato nacional dos mineiros organizou um piquete contando com cerca de seis mil trabalhadores para impedir o funcionamento de uma fábrica. Entretanto, foram confrontados por um número maior de policiais, que usaram violência jamais vista em



James Vernon (2017, p. 486) argumenta que o ataque aos sindicatos foi, também, de suma importância para a desregulamentação do mercado de trabalho. Isso trouxe maior liberdade e autonomia a empresas acerca do que exigir de seus empregados. Dessa forma, a classe trabalhadora foi forçada a aceitar fazer mais sem necessariamente receber melhores salários. Consequentemente, devido ao acúmulo de funções que um trabalhador passou a exercer, os índices de demissões e desemprego saltaram a níveis jamais vistos, gerando maior concentração de renda nas mãos das elites e maior escassez financeira às classes menos favorecidas.

Soma-se a isso o advento da globalização. Com a automação de parte do trabalho industrial e a transferência de produção para países em que a mão de obra é consideravelmente menos custosa, fenômeno conhecido como *outsourcing*, muitos ofícios tornaram-se virtualmente extintos em países desenvolvidos. No Reino Unido, por exemplo, muitas companhias transferiram seus polos industriais para países no sudeste asiático, antigos membros do Império Britânico (VERNON, 2017, p. 487-488).

O período Thatcher é, então, marcado por uma transição da noção de estado de bem-estar provido pelo governo para um pensamento voltado ao individualismo e ao empreendedorismo privado, favorecendo o grande capital. Essa mudança é resumida em uma de suas mais famosas citações: “a sociedade não existe. Há indivíduos, homens e mulheres, e há famílias. E nenhum governo pode fazer qualquer coisa exceto por meio das pessoas, e as pessoas devem cuidar de si próprias primeiramente”<sup>4</sup> (THATCHER, 2013, tradução própria). A partir de então, o cidadão comum passou a experimentar certo senso de abandono, já que não mais podia esperar ser auxiliado pelo Estado.

Irvine Welsh capturou tal sentimento em seu país de origem. Ele pertence a uma geração de escritores escoceses que abordam, por perspectivas distintas, problemas relacionados a questões como língua e identidade nacionais, crítica social e tradição literária, dentre outros tópicos. Romancistas como James Kelman, Alasdair Gray e Alan Warner, para mencionar alguns, fazem parte desse grupo que problematiza o fato

---

manifestações até aquele momento no Reino Unido. O confronto resultou em diversos feridos e noventa e três pessoas presas (VERNON, 2017, p. 498).

<sup>4</sup> “(...) there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first.”

de a Escócia ser uma nação ainda controlada por um governo conservador situado em outro país. Como argumenta David Leishman (2006, p. 124, tradução própria):

O contexto sociopolítico permanece importante como nunca numa literatura escocesa que se mostra, pela recorrência de suas preocupações temáticas – opressão linguística, insatisfação constitucional, os efeitos desestabilizantes de uma rápida desindustrialização, a alienação que acompanha o capitalismo moderno –, ser dolorosamente consciente do contexto de sua produção.<sup>5</sup>

A partir disso, as narrativas de tais escritores tendem a girar em torno das classes trabalhadoras, já que focalizam as consequências negativas que o proletariado escocês teve de enfrentar devido a políticas britânicas, que, em geral, seguiram uma agenda neoliberal. Talvez seja essa a razão para que a ficção escocesa produzida nas últimas quatro décadas tenha se aproximado de uma estética de realismo cru, para representar o contexto de escassez e penúria em áreas urbanas (LEISHMAN, 2006, p. 124).

Welsh é um dos romancistas que se destaca por retratar os efeitos nocivos do capitalismo tardio e de políticas neoliberais sobre a classe operária de sua terra natal. Em seus romances, o escritor aborda a dura realidade de membros marginalizados da sociedade escocesa em um contexto pós-industrial, centrando-se, muitas vezes, na violência que parece ser inerente a suas vidas. Suas narrativas lidam com temas como abuso de drogas, alcoolismo, violência, crime, abandono parental, pobreza, abandono e autoritarismo do Estado, entre outros. Seu olhar é crítico e pungente, seu discurso ácido, escancarando as mazelas da sociedade capitalista ocidental contemporânea, com foco nas especificidades de seu país.

Suas personagens são cidadãos comuns: trata-se de operários ou trabalhadores da área de serviços, muitos deles desempregados. Uma parcela vive de seguro-desemprego ou de pequenos trabalhos informais, outra parte depende, em muitos casos, de atividades ilegais, como roubos, tráfico de drogas, proxenetismo ou “esquemas”. Este vocábulo remete a

---

<sup>5</sup> “The socio-political context remains ever important in a Scottish literature which shows itself, by its recurring thematic concerns – linguistic oppression, constitutional dissatisfaction, the destabilising effects of rapid deindustrialisation, the alienation that accompanies modern capitalism – to be painfully aware of the context of its production”.

um dos fatores mais intrigantes do universo de seus romances: o fato de a maioria de suas personagens ser formada por *schemies*, termo utilizado para se referir a pessoas originárias dos *housing schemes*, projetos habitacionais construídos para abrigar a população de baixa renda. Entretanto, além desse significado, o termo pode ser traduzido como “esquema”, trazendo a ideia de um plano engendrado para conseguir algum tipo de vantagem. Destarte, os *schemies* poderiam ser vistos simultaneamente como moradores de projetos habitacionais e como pessoas sempre dispostas a tirar algum proveito de situações em que estejam inseridos.

Os *schemies* de Welsh têm mais um ponto em comum: são, em sua maioria, *Leithers*, isto é, originários do bairro de Leith. Dos doze romances publicados pelo escritor até o momento, dez deles apresentam personagens que vêm desse distrito. Seus universos se sobrepõem, já que personagens centrais de um romance aparecem de forma periférica em outros. Uma leitura ampla de seus escritos sugere que ele descreve a vida em Leith, como se estivesse apresentando uma coletânea de crônicas do local.

O autor de *Trainspotting* e *Cola* nasceu em Edimburgo em 1961 (MORACE, 2001, p. 8). Cresceu em um conjunto habitacional similar aos de Leith, no distrito de Muirhouse, região que seria invadida pela heroína nos anos oitenta e ficou conhecida como uma área de alta incidência de AIDS, devido ao compartilhamento de agulhas para uso do entorpecente. Quando jovem, Welsh trabalhou no setor de serviços em sua cidade natal, se mudando para Londres, no fim dos anos setenta, para se juntar à cena *punk*. Depois de passar alguns anos como músico frustrado na capital inglesa e de se envolver no submundo do crime e das drogas, o que o levou a ser repetidamente preso, Welsh começou a trabalhar no mercado imobiliário de Londres, que estava em franca expansão no início dos anos oitenta. Tendo adquirido algum capital, retornou a Edimburgo e passou a trabalhar como servidor no conselho habitacional da cidade, o que o pôs novamente em contato com os *housing schemes*.

No início dos anos noventa, motivado pela cena de música *rave* e por ter cruzado caminhos com escritores e editores, como Duncan McLean, Kevin Williamson e Alan Warner, Welsh decidiu aproveitar o material de antigos diários e começou a escrever ficção. Logo conseguiu publicar alguns contos em revistas locais novas, cujos editores buscavam apresentar uma literatura que falasse sobre a Escócia real e cotidiana, das classes menos favorecidas, em oposição à literatura do *establishment* londrino (KENNEDY, 2019). Em 1993, seu primeiro

romance, *Trainspotting*, é publicado. O livro foi um sucesso, alcançando níveis de venda fora do previsto. Depois de ser adaptado para o cinema em 1996, Welsh tornou-se uma celebridade literária, com uma legião de fãs. Consequentemente, os ganhos financeiros lhe permitiram dedicação exclusiva ao trabalho de escritor.

Como mencionado, suas obras lidam constantemente com os *Leithers*. O escritor aborda seu modo de ser e estar no mundo, seu comportamento social. Welsh apresenta a cultura local em todos os seus aspectos, sem esconder seu lado sombrio. Apesar de suas personagens serem marginalizadas e exploradas pelos ricos e poderosos, elas não são representadas como sendo superiores moralmente, fator que diferencia Welsh de outros escritores de sua geração (MORACE, 2001, p. 26-7). Seus *Leithers* são misóginos, racistas, machistas, homofóbicos, rudes, cruéis, violentos, tanto quanto o governo que os abandonou e as elites que os exploram.

Tal aspecto é representado não apenas pelos atos das personagens, mas também pela própria linguagem em que se expressam. Welsh busca reproduzir graficamente os ritmos, cadências e pronúncia da linguagem das ruas de sua cidade, soletrando as palavras diferentemente da norma padrão da língua inglesa. Não se trata do *Scots* literário, usado por escritores escoceses canônicos, como Sir Walter Scott ou Robert Burns, mas de um formato mais moderno e brutal, chamado de “*Scots* metropolitano” (SKINNER, 1999, p. 218). Tal variação é recheada de gírias e vocábulos de baixo calão, representando vários dos preconceitos característicos da população local. Morace (2001, p. 26) ressalta que o efeito provocado é mostrar a realidade nua e crua das ruas de Edimburgo, sem romantizar a classe operária.

Tal brutalidade, representada por Welsh como aspecto que advém do contexto de escassez e abandono enfrentado pela classe trabalhadora escocesa durante o governo Thatcher, constitui uma das características mais marcantes de sua obra, estando presente em várias esferas de atividades sociais de suas personagens, como o trabalho, a família, a escola e o tema deste artigo, o lazer.

### **Lazer em Irvine Welsh: álcool, hooliganismo e heroína**

Em *The Serious Leisure Perspective*, Robert Stebbins e Sam Elkington (2014, p. 5) definem lazer como “atividade voluntária e

contextualmente configurada com a qual o indivíduo se engaja durante seu tempo livre, que a pessoa deseja realizar e, usando suas habilidades e recursos, de fato a realiza de forma prazerosa ou gratificante.”<sup>6</sup> Os autores prosseguem, destrinchando a definição, ao explicar que o lazer pode ser concebido de maneiras variadas, por ser historicamente e socialmente condicionado, já que certas atividades são compreendidas como adequadas em um período histórico ou em uma determinada sociedade, mas não em outra. Stebbins e Elkington (2014, p. 6) mencionam, também, a questão econômica, ao mostrarem que muitas das atividades de lazer de um grupo social não consistem em opções para outros grupos, devido aos custos em que o indivíduo deve incorrer para realizá-las.

Stephen Page e Joanne Connell (2010, p. 10-12) seguem uma linha semelhante em *Leisure: an Introduction*, ao definirem lazer, em linhas gerais, seguindo três pressupostos básicos: trata-se de atividades realizadas pelo indivíduo em seu (1) tempo livre, (2) que sejam prazerosas e que necessariamente sejam entendidas como (3) contrárias ao conceito de trabalho, sendo este compreendido como atividade laboral que gera renda para subsistência ou atividades rotineiras obrigatórias. Os autores também consideram aspectos como contexto histórico e social para que uma atividade seja considerada lazer, além de complexificar ainda mais as possibilidades de abordagem do tema.<sup>7</sup>

Em complemento às noções acima demonstradas, faço referência a *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*, de Norbert Elias (1986). O autor (1986, p. 41-42) afirma que a vida em sociedade impõe uma série de limites às nossas pulsões, gerando constante tensão. O lazer existiria, em sua concepção, para que sublimemos tal tensão de forma segura, sem gerar riscos ao indivíduo ou à comunidade.

Entretanto, as formas de entretenimento e lazer apresentadas por Welsh em sua obra contradizem a concepção de Elias, no sentido de causarem problemas à comunidade. Trata-se do que autores como

---

<sup>6</sup> “un-coerced, contextually framed activity engaged in during free time, which people want to do and, using their abilities and resources, actually do in either a satisfying or a fulfilling way”.

<sup>7</sup> Não é propósito deste artigo discutir possíveis abordagens ao conceito de lazer e as imbricações e complexificações que tais abordagens podem trazer. Para fazê-lo, seria necessário um texto de maior fôlego. O presente artigo enfoca a experiência de lazer pelas classes trabalhadoras de Edimburgo como representada na obra de Irvine Welsh.

Stebbins e Elkington (2014, p. 184) chamam de lazer desviante. Grosso modo, são atividades que envolvem comportamentos antissociais, muitas vezes violentos, e danosos, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Os autores (2014, p. 184) citam práticas como uso de entorpecentes, abuso de álcool, atos de delinquência e pequenos crimes, sexo em grupo, dentre outros.

Em diversas entrevistas, Welsh ressalta uma realidade específica experimentada pela juventude das classes operárias escocesas que viveram a década de oitenta: eles tinham muito tempo livre, devido às altas taxas de desemprego. Considerando a violência sistêmica promovida por forças policiais a que tais classes eram expostas, os valores cada vez mais individualistas que ganhavam primazia, a ideia de competitividade do mundo corporativo que adentrava o comportamento social e a construção de uma sociedade de consumo que visava transformar praticamente toda experiência humana em produto vendável, incluindo o prazer, chega-se a um contexto em que o conceito de lazer se torna ambíguo, ou, até mesmo, perverso. Podem-se depreender duas motivações básicas nas atividades de lazer das personagens dos textos selecionados: (1) uma tentativa de, por meio do uso de heroína, anestesiarem a existência, quase intolerável, que a juventude escocesa menos favorecida economicamente enfrentava; e (2) uma busca por autoafirmação identitária que se opõe às elites e a grupos diferentes de forma violenta, expressa pelo *hooliganismo* e intensificada pela cultura do alto consumo de álcool.

Anthony Cooke, em *A History of Drinking: The Scottish Pub since 1700* (2015), explica que a socialização por meio do consumo de álcool em bares faz parte do tecido social escocês há séculos. O *pub* (abreviação de *Public House*) tem uma centralidade na vida escocesa, dado o fato de ser um dos locais em que diversos rituais sociais têm sido celebrados, como casamentos, funerais, dentre outros (COOKE, 2015, p. 2). Além disso, tais bares são, há décadas, um dos principais locais de encontro para amigos e colegas de trabalho para relaxar depois do expediente, buscando, justamente, distração de seus afazeres. A importância do *pub* para o proletariado escocês é notória, pois abrigava, no século XIX, reuniões de sindicatos para que seus membros pudessem conduzir discussões políticas acerca de seus ofícios, como também organizar greves, oferecendo um espaço mais democrático do que as fábricas (COOKE, 2015, p. 4). Além dos *pubs*, que têm horários determinados para seu funcionamento, os escoceses contam com as *off-licences*, lojas

que vendem bebidas alcoólicas a qualquer horário do dia. Apesar de seu potencial como substância recreativa, sabe-se que o álcool pode gerar efeitos seriamente nocivos, não apenas no âmbito individual como também no social. Nesse sentido, para a discussão promovida neste artigo, cabe destacar seu caráter potencializador de condutas violentas.

Ao debater o problema de violência em sua terra natal, em artigo publicado pelo periódico britânico *The Guardian*, intitulado “Scotland’s Murderous Heart”, Welsh (2005) argumenta que os hábitos étlicos das classes menos favorecidas escocesas são diferentes dos costumes de outras nacionalidades. Em primeiro lugar, há bebidas de custo reduzido com teores alcoólicos elevados em oferta na Escócia, o que facilita seu consumo por indivíduos com pouco dinheiro. Soma-se a isso o fato de que os projetos habitacionais são situados nas periferias dos centros urbanos, onde não há uma preocupação e tampouco um monitoramento eficaz em relação à segurança pública por parte das autoridades. Diante de uma sociedade cada vez menos centrada em valores comunitários e mais preocupada com o indivíduo, Welsh (2005) afirma que os destituídos buscam emoções fortes no intuito de trazer sentido às suas vidas. Considerados tais fatores, o escritor conclui que a mistura álcool e drogas incita comportamentos antissociais, que levam, na maioria dos casos, a atos de agressão física extrema. Em uma passagem do texto, Welsh (2005) relata a experiência de ir à cremação de mais um jovem que conhecia, vítima de assassinato em uma briga de bar, e reflete sobre a relação entre álcool e violência na sociedade escocesa contemporânea:

Senti-me profundamente chocado ao me dar conta de quantas vezes eu havia passado por versões dessa cena anteriormente; ao testemunhar as vidas de uma família arruinadas porque um de seus membros foi a vítima ou o perpetrador desse tipo de violência tão entrelaçada ao tecido social escocês a ponto de se tornar banal.<sup>8</sup> (WELSH, 2005, tradução própria)

Abundam exemplos de violência causada por personagens inebriadas em seus romances. Há um capítulo em *Trainspotting*, em especial, no qual o escritor busca contrastar a atmosfera do elegante centro

---

<sup>8</sup> “It forcibly struck me then just how many times I had been through different versions of this scene before; witnessing a family’s lives wrecked because one of its members was a victim or perpetrator of the kind of violence so interwoven into the fabric of Scottish social life as to be almost mundane”.

de Edimburgo, voltado ao turismo, ao contexto da cruel realidade de desamparo dos subúrbios. Mark Renton, uma das principais personagens do romance, acaba de voltar de Londres para passar as festas de fim de ano em sua cidade natal. Ele descreve sua saída da Estação Ferroviária de Waverley, situada no centro da cidade, e sua caminhada até Leith, percorrendo o trajeto conhecido como Leith Walk. Em certo momento, ele nos fala sobre um grupo de bêbados que saíra de um bar:

Três caras saem tropeçando de um *pub* e entram num restaurante chinês. Um dos caras tá fazendo de tudo pra que a gente se encare. Tem uns otários metidos a durões que se agarram com as duas mãos em qualquer pretexto pra quebrar a cara de alguém, por mais babaca que seja. Sigo na velha tática de caminhar ainda mais rápido. Pensando nas probabilidades, quanto mais eu avançar na Walk a essa hora da noite, maior minha chance de acabar sem dentes. (WELSH, 2014, p. 297)

Apesar de Renton conseguir evitar uma briga, a aura de ameaça chega a ser tangível na passagem. Ao demonstrar que os indivíduos que saíram do *pub* estavam não apenas embriagados, mas dispostos a arrumar confusão com qualquer pessoa com quem travassem contato, a descrição explicita o abuso de álcool e sua ligação com condutas violentas como traço marcante da experiência dos *Leithers*.

Uma das figuras mais exemplares do romance no que tange à correlação entre alcoolismo e violência é Francis Begbie, também conhecido pela alcunha de *Generalísimo* Franco, que o compara ao temido ditador espanhol. Trata-se de um marginal local, um jovem bruto e violento, que inspira medo em todos à sua volta, mesmo naqueles que fazem parte de seu círculo de amizades. Além de ser alcoólatra e usuário de cocaína, Begbie é viciado em violência. Seu comportamento rude e agressivo representa uma espécie de recontextualização exagerada e difusa da ética do operariado.

Uma das passagens que se destaca acerca dele e de seus problemas com alcoolismo ocorre em um capítulo em que Renton o encontra em um *pub*. Ao chegar no bar, Renton nota que Begbie, que o esperava, já estava levemente embriagado. Depois de um tempo, um grupo de jovens adentra o local, causando certo alvoroço. A narrativa em primeira pessoa, na voz



de Renton,<sup>9</sup> transmite temor pelos prospectos que a noite traz, quando a personagem vai ao balcão para comprar mais algumas bebidas: “Meu rosto fica vermelho e formigando, à espera de um soco ou uma garrafada” (WELSH, 2014, p. 80). A passagem aponta para a alta incidência de ações violentas em torno da cultura do álcool, demonstrando que brigas são tão comuns a ponto de serem previstas como parte integrante da experiência em ocasiões que deveriam servir como simples momentos de lazer aos sujeitos envolvidos.

Durante o episódio, no que parece ser uma provocação arbitrária, Begbie joga uma caneca vazia em direção ao grupo que acabara de chegar, atingindo um indivíduo e ferindo sua cabeça. A confusão, então, se inicia, com uma briga que toma grandes proporções, até o ponto em que Begbie, que já está fora do bar, é descrito chutando uma vítima que se contorce no chão. Quando Renton consegue pará-lo, ele afirma estar se vingando de uma disputa antiga. Renton nos confidencia que aquilo não passava de “munição moral fraudulenta que [Begbie] precisava pra justificar mais uma de suas batalhas movidas a álcool e fúria contra a população local” (WELSH, 2014, p. 82). A citação aponta, mais uma vez, para a banalidade da violência, visto que as justificativas para o conflito são interpretadas por Renton como mentiras. O fato de as ações de Begbie serem influenciadas pelo consumo excessivo de álcool reforça a representação da substância como potencial provocador de comportamentos antissociais.

A ligação entre o excesso de consumo de bebidas alcoólicas e violência reaparece em *Cola*, manifestada por uma das personagens principais,<sup>10</sup> Billy Birrell. Ele perde completamente o controle durante um episódio de embriaguez na viagem que faz à Alemanha. Birrell, juntamente com os outros três amigos que formam o eixo central do romance, visitam Munique durante a Oktoberfest. Enquanto estão no festival, Birrell ataca gratuitamente algumas pessoas. Para evitar maiores

---

<sup>9</sup> É importante salientar que apesar de os dois capítulos mencionados até o momento serem narrados por Renton, essa nem sempre é a regra no romance. Sua estrutura é polifônica, visto que os capítulos são narrados por diferentes personagens, com suas perspectivas sobre a realidade. A mesma técnica é usada em *Cola*, o outro romance que faz parte do *corpus* deste artigo.

<sup>10</sup> Tanto em *Trainspotting* quanto em *Cola* não há um protagonista no sentido tradicional. Ambos os romances narram as histórias de um grupo de amigos, que são todos personagens principais.

confusões, o grupo de amigos decide se retirar do evento. Terry Lawson, um dos companheiros, comenta que havia visto Birrell “distribuindo uns socos (...). Realmente perdeu o fio da meada, porque nem estava sendo incomodado pelos caras. Não sabe mais biritar” (WELSH, 2019, p. 305). O episódio é revelador, pois a personagem é construída como um dos indivíduos mais sérios e centrados do romance, justamente por focar suas energias no esporte, já que é um talentoso boxeador profissional em ascensão. Apesar de frio e contido durante boa parte da narrativa, o álcool faz com que Birrell simplesmente perca a noção da realidade e aja de forma inapropriada.

Além de sua ligação com a cultura dos *pubs*, o contexto de violência é explorado por Welsh por meio de outra atividade típica dos jovens pertencentes a classes menos favorecidas da Escócia na década de oitenta: o *hooliganismo*. Convidado a escrever a apresentação para as memórias de Andy Blance, um dos *hooligans* mais notórios da Escócia, Welsh comenta que a violência no futebol se tornou um estilo de vida nos anos oitenta (WELSH, 2010). Nesse texto, o romancista relembra que os índices de desemprego no Reino Unido saltaram de 1,2 milhões em 1979 para 3,6 milhões em 1983, levando vários jovens desesperados a sucumbir à heroína na Escócia. Diante disso, o escritor afirma que uma torcida organizada poderia servir como alternativa, por ser capaz de nutrir um senso de orgulho, pertencimento e comunidade entre seus membros.

Tal senso de pertencimento trazido por torcidas organizadas é abordado por um grupo de sociólogos em *Sport and Violence in Europe* (BODIN *et al.*, 2005). Os autores defendem que a violência no esporte, por parte dos fãs, existe desde a antiguidade, mas reconhecem que há elementos inéditos no *hooliganismo*. Suas observações, corroborando a visão de Welsh, indicam que um contexto em que as vidas de jovens trabalhadores são consideradas dispensáveis pode levar a juventude a buscar autoafirmação por meio da violência:

*Hooliganismo* foi, para eles, uma forma de ser, uma maneira de se apresentar e se destacar da multidão, um modo de cultivar o que os fazia diferentes. A cultura e violência dos fãs oferecia uma alternativa à miserável e sórdida existência diária. Eles representavam uma fuga de uma rotina tediosa e ofertavam uma base e um senso de propósito para pessoas que não tinham visão de futuro. A violência extrema praticada por tais grupos lhes trazia reconhecimento social e os habilitava [...] a forjar uma identidade

que talvez seja excessivamente feia, mas preferível ao desprezo ou infâmia social.<sup>11</sup> (BODIN *et al.*, 2005, p. 32, tradução própria)

O romance em que Welsh melhor explora o assunto é *Cola*. Ao longo da narrativa, ocorre um encontro entre o *Hibernian Football Club*, time de Edimburgo, muito popular em Leith, e um dos clubes mais bem-sucedidos da história do futebol na Escócia, o *Glasgow Rangers*. Seguindo um plano previamente organizado, típico da violência futebolística da década de oitenta, o grupo de quatro amigos protagonistas, em conjunto com outros jovens marginais de Leith, adentra o estádio passando-se por torcedores dos *Rangers*. Durante o primeiro tempo, eles iniciam agressões contra os torcedores rivais nos banheiros do estádio. Depois de atacarem algumas vítimas, voltam às arquibancadas e a confusão generalizada começa. O caos é instaurado, até que a polícia chega para apartar a briga. Os torcedores do *Hibernian* são retirados da arquibancada reservada aos *Rangers*, sendo alguns deles detidos. Terry Lawson, então, ergue o cachecol com as cores do *Hibernian*, ato que causa grande clamor de aprovação por parte da torcida de seu clube. Aí jaz o reconhecimento social que Bodin menciona: não se trata simplesmente de violência, mas de se destacar, de aparecer como alguém acima do contexto de escassez que os cerca.

Isso pode ser observado pela narrativa de Andrew Galloway, uma das personagens do grupo principal, quando ele nos conta que, ao adentrar um *pub*, é tratado como herói por ter participado da confusão no estádio:

Lá dentro já tem um monte de gente, Dozo e sua turma, e nós começamos a contar as histórias outra vez. Então Terry e Marty Gentleman chegam, recebidos com grandes vivas por Dozo e parte da rapaziada. Todos perguntam o que aconteceu na polícia, vez após vez. Tratados como heróis, porra. Maneiro. (WELSH, 2019, p. 116)

---

<sup>11</sup> “Hooliganism was for them a way of being, a manner of presenting themselves and standing out from the crowd, a way of cultivating what made them different. Fan culture and violence offered an alternative to a miserable and sordid day-to-day existence. They represented an escape from a deadly-dull routine and provided a base and a sense of purpose for people who lacked any vision of a future. The extreme violence practised by such groups earned them social recognition and enabled them [...] to forge an identity which might have been exceedingly ugly but was preferable to contempt and social denigration.”

Terry destaca-se ainda mais que os outros. Sendo o único maior de idade dentre os que foram detidos, ele é, também, o único a ter seu nome mencionado nos jornais locais. Tal menção gera orgulho à personagem, que demonstra se conceber como superior. A representação que Welsh faz do fã violento de futebol ressalta o sentimento de pertencimento e destaque a que Bodin se refere na citação transcrita anteriormente. Mesmo que por meios negativos, o *hooliganismo* gera um senso de comunidade e poder para indivíduos que vivem um contexto de privação e abandono. A violência torna-se, então, uma das principais alternativas ligadas ao lazer para os jovens representados. Somando o consumo desenfreado de álcool ao *hooliganismo*, cria-se uma mistura fortemente antissocial e destrutiva.

A alternativa à violência para lidar com esse contexto opressor não é positiva, muito menos construtiva. Trata-se da tentativa de se apartar por completo da sociedade por meio do abuso de heroína e seu consequente escapismo do real. *Trainspotting* traz a heroína como seu principal *leitmotiv*. O próprio título do romance faz alusão ao uso do narcótico. Em primeira instância, o vocábulo *trainspotting* refere-se ao hábito britânico de ir a estações ferroviárias para observar e anotar os números de trens que transitam pela estação, bem como de seus pontos de partida e seus destinos. Todavia, Tim Bell (2018) explica que o vocábulo sublinha o ato de injetar heroína: a prática deixa marcas nas veias usadas, como se fossem linhas férreas; para reconhecer facilmente outros usuários, viciados em heroína procuram por tais marcas em braços alheios, como se observassem trilhos de trens em estações ferroviárias.

Em um contexto fortemente alienante, em que o indivíduo depende somente de si próprio, não podendo se apoiar em solidariedade comunitária, o narcótico desejado é um que induza ao isolamento total, um anestésico que possa distanciar totalmente o eu da realidade, como é o caso da heroína. Como afirma Stephen Ross (2018, tradução própria),

“em uma versão perversa do interesse individual da era Thatcher, Renton abraça a capacidade da heroína de remover o indivíduo de compromentimentos sociais, situando necessidades egocêntricas acima de qualquer forma de empatia ou obrigação comunal.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “In a perverse version of Thatcherese self-interest, Renton embraces heroin’s capacity to remove the individual from social commitment, placing selfish need above any form of empathy or communal obligation”.

Morace (2007, p. 60, tradução própria) lista as razões que os usuários de heroína do romance oferecem para que continuem sua relação com a droga:

Contrariar o tédio, induzir o esquecimento, escapar das escolhas intermináveis do capitalismo, participar da cultura do consumo tanto como consumidor quanto como empreendedor; como ‘defesa psíquica’, como resposta razoável da parte do Exército de Desempregados de Thatcher, como um modo puramente arbitrário, porém efetivo, de organizar a vida, como a epítome da ‘álgebra de necessidade’ do capitalismo de consumo e das ‘políticas de individualismo competitivo do governo Thatcher’, e como a consequência lógica do liberalismo clássico que, de forma ilógica e hipócrita, proíbe certas drogas (heroína, por exemplo), mas não outras (de álcool a cartões de crédito).<sup>13</sup>

O contexto individualista em conjunto com uma realidade de escassez de oportunidades e meios de subsistência definiu a heroína como o narcótico da Escócia na década de oitenta. Em um capítulo intitulado “Em busca do homem interior”, Mark Renton, a personagem mais consciente e articulada do romance, pondera sobre suas razões para o uso de heroína. O capítulo apresenta diálogos entre a personagem e psicólogos, assim como suas reações às conclusões de tais agentes de saúde, durante sua participação em um programa de reabilitação. Para eles, Renton se droga para efetuar ataques a autoridades que não reconhece como tal, ou porque a sociedade em que vive ignora seu valor quando ele age da forma esperada, ou que ele tem baixa autoestima e culpa o mundo por ser incapaz de lidar com as demandas da vida adulta, dentre outras razões que, para ele, soam absolutamente estúpidas. Afirma, então, que se droga por motivos absolutamente egocêntricos, por se conceber como superior à sociedade, o que o leva a tentar se desvencilhar dela.

---

<sup>13</sup> “To counter the boredom, to induce oblivion, to escape capitalism’s endless choices, to participate in the consumer culture as both consumer and entrepreneur; as ‘psychic defence’, as reasonable response on the part of Thatcher’s Army of the Unemployed, as a purely arbitrary but nonetheless effective way of organizing one’s life, as the epitome of consumer capitalism’s ‘algebra of need’ and of the ‘Thatcher government’s politics of competitive individualism’, and as the logical consequence of classical liberalism which illogically and hypocritically proscribes certain drugs (heroin, for example) but not others (from alcohol to credit cards).”

Na passagem mais comumente citada do romance, Renton esclarece em que consiste, para ele, o mundo que o cerca, porque não quer fazer parte dele e como a heroína lhe oferece uma saída:

A sociedade inventa uma intrincada lógica falsa pra absorver e mudar as pessoas que têm um comportamento fora do normal. Suponhamos que eu conheça todos os prós e contras, que saiba que terei uma vida curta, que tenha uma cabeça no lugar etc. etc., mas que ainda assim queira usar heroína. Eles não vão deixar. Não vão deixar porque isso é visto como um sinal de seu próprio fracasso. O fato de você simplesmente escolher rejeitar o que eles oferecem. Nos escolha. Escolha a vida. Escolha pagamentos de hipoteca. Escolha máquinas de lavar. Escolha carros. Escolha ficar sentado num sofá assistindo a programas de auditório que atrofiam a mente e esmagam o espírito, enfiando uma merda de *junk food* goela abaixo. Escolha apodrecer mijando e se cagando em casa, um constrangimento total pros pirralhos egoístas e fudidos que você gerou. Escolha a vida.

Bem, eu escolho não escolher a vida. Se os viados não conseguem lidar com isso, a porra do problema é deles. (WELSH, 2014, p. 181)

A lista de escolhas oferecida por Renton na passagem acima põe em xeque a subjetividade da juventude escocesa que cresceu na era Thatcher. Para ser um “sujeito” na Escócia neoliberal da Primeira-Ministra, há de se consumir os produtos e serviços enumerados. Um jovem pertencente à classe trabalhadora, que se encontra desempregado, sem oportunidades decentes de emprego, sem perspectivas reais de mudança de contexto, não tem a possibilidade de consumir. Torna-se, portanto, assujeitado. Em uma lógica perversa, a heroína leva tais indivíduos à realização extrema desse assujeitamento ao lhes remover qualquer possibilidade de expressar ou exercer uma subjetividade.

Stephen Ross (2018) assevera que a identidade de tal juventude é ancorada em um “cinismo que articula o verdadeiro legado dos anos Thatcher”<sup>14</sup> (ROSS, 2018, tradução própria). Ross argumenta que eles são os descendentes ilegítimos da política antissocial e individualista levada a cabo pela Dama de Ferro, os filhos bastardos de um contexto em que a sociedade não funciona como base para o indivíduo. Diante de tal realidade,

---

<sup>14</sup> “(...) cynicism that articulates the true legacy of the Thatcher years (...)”.

as personagens retratadas na obra de Welsh tomam um dos dois caminhos apresentados no artigo: a violência ou o escapismo.

### Considerações Finais

Como demonstrado, a realidade da classe trabalhadora escocesa retratada nas obras selecionadas foi extremamente difícil nos anos oitenta, em especial para o jovem pertencente a tal classe. Desregulamentação do mercado de trabalho, exigências de maior produtividade sem acréscimo salarial, privatização de serviços estatais, aumento exponencial das taxas de desemprego, redução do poder de atuação dos sindicatos, utilização de violência policial contra manifestantes grevistas, regras mais duras para concessão de benefícios sociais, manipulação na coleta de dados relativos ao desemprego, criação de impostos que oneraram os mais pobres e aliviaram os mais ricos, a lista é extensa. O sentimento de que o cidadão podia contar com o Estado, construído no pós-guerra, foi, assim, se dissipando. Cada um deveria cuidar de si próprio, dependendo, no máximo, de seus companheiros mais próximos. Considerando todo esse contexto, Welsh representou a juventude da classe trabalhadora escocesa da década de oitenta como indivíduos levados pelo contexto em que viviam a uma noção de lazer atravessada pela violência ou pela necessidade de escapismo. A violência concretiza-se em uma cultura dominada pelo consumo e abuso de álcool e por meio do *hooliganismo*, que proporciona um senso de pertencimento e de superioridade. Por outro lado, a heroína é o narcótico anestésico capaz de trazer o esquecimento que algumas das personagens buscam para suportar a realidade. O resultado é um mundo cru, brutal e desesperador.

Este artigo faz parte de uma pesquisa de pós-doutoramento,<sup>15</sup> em que abordo representações de opressão e violência, concreta ou simbólica, contra a classe trabalhadora em romances de Irvine Welsh. No âmbito do presente texto, abordei a noção de opressão e violência relacionada ao lazer. Devo ressaltar que os exemplos utilizados para discussão do tema em tela não são os únicos que constam nos romances em questão. Há diversas outras passagens que poderiam ilustrar ainda mais o debate levantado. Além disso, *Trainspotting* é o primeiro de um quinteto de

---

<sup>15</sup> A pesquisa é supervisionada pela Professora Dra. Ana Lúcia de Souza Henriques, do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

romances. Tal grupo apresenta passagens e episódios que contribuem para essa discussão. Contudo, o espaço de um artigo não é suficiente para cobrir o assunto em sua totalidade. Pretendo, conseqüentemente, debruçar-me ainda mais sobre a obra de Welsh de forma a progredir com a linha de argumentação apresentada mais detalhadamente.

## Referências

- BELL, Tim. *Choose life. Choose Leith*. Edinburgh: Luath, 2018. *E-book*.
- BODIN, Dominique et al. *Sport and Violence in Europe*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2005.
- CLARKE, Peter. *Hope and Glory: Britain 1900-2000*. London: Penguin Books, 2004.
- COOKE, Anthony. *A History of Drinking: The Scottish Pub since 1700*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2007. *E-book*.
- KENNEDY, Tristan. How Irvine Welsh Went from *Enfant Terrible* to the Scottish Tourist Board's Favourite Guy. In: *Vice News*. 18 dez. 2019. Disponível em: [https://www.vice.com/en\\_uk/article/g5xpp7/irvine-welsh-profile-scotland-trainspotting](https://www.vice.com/en_uk/article/g5xpp7/irvine-welsh-profile-scotland-trainspotting). Acesso em: 30 abr. 2020.
- LEISHMAN, David. A Parliament of Novels: the Politics of Scottish Fiction 1979-1999. In: *Revue Française de Civilisation Britannique*, v.14, n.1, p. 123-36, 2006.
- MORACE, Robert. *Irvine Welsh (New British Fiction)*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- MORACE, Robert. *Welsh's Trainspotting*. New York: Continuum, 2001.
- PAGE, J. Stephen; CONNELL, Joanne. *Leisure: an Introduction*. Philadelphia: Trans-Atlantic Publications, 2010.
- ROSS, Stephen. *Youth Culture and the Post-War British Novel: From Teddy Boys to Trainspotting*. London: Bloomsbury, 2018. *E-book*.



SKINNER, John. Contemporary Scottish Novelists and the Stepmother Tongue. In: HOENSELAARS, Ton et al. (Org.). *English Literature and Other Languages*. Amsterdam: Rodopi, 1999. p. 211-220.

STEBBINS, Robert A.; ELKINGTON, Sam. *The Serious Leisure Perspective*. Abingdon: Routledge, 2014.

THATCHER, Margaret. Margaret Thatcher: a life in quotes. In: *The Guardian*, London, 8 Abr. 2013. Disponível em: [theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes](https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes). Acesso em: 21 maio 2020.

VERNON, James. *Modern Britain: 1750 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

WELSH, Irvine. *Cola*. Tradução de Paulo Reis. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

WELSH, Irvine. Foreword. In: BLANCE, Andy. *Hibs Boy: The Life and Violent Times of Scotland's Most Notorious Football Hooligan*. Glasgow: Fort Publishing Ltd., 2010. *E-book*.

WELSH, Irvine. Scotland's Murderous Heart. In: *The Guardian*, London, 20 Out. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2005/oct/20/penal.crime>. Acesso em: 12 Out. 2018.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Tradução de Galera & Pellizzari. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.

Recebido em: 19 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 28 de abril de 2021.



## O fantástico encontro entre Jung e Tolkien

### *The Fanciful Meeting Between Jung and Tolkien*

Pablo Rwany Batista Ribeiro do Vale

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil  
psipablodovale@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8830-7116>

Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil  
teresinha.zimbrao@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9866-1151>

**Resumo:** Uma das grandes peculiaridades da Psicologia Analítica é o fato de ter nascido no berçário da transdisciplinaridade. Ícones de diferentes campos do conhecimento estiveram *tête-à-tête* com Carl Jung ao longo de toda a sua vida científica. E, conforme é contado, todos eram bem-vindos ao seu escritório para uma frutífera permuta de ideias. Seguindo a boa tradição, este breve estudo pretende comparar as teorias e elaborações da escola da Psicologia Analítica e as teorias e explicações do filólogo, linguista e escritor John Ronald Reuel Tolkien acerca do curioso fenômeno dos contos de fadas e suas particularidades enquanto parte de uma realidade psíquica criativa e arcaica. Este escrito convidará o Senhor da Fantasia ao escritório de Jung em Küsnacht ou convidará Jung aos encontros dos *Inklings* em Oxford para um amigável e fantástico diálogo.

**Palavras-chave:** Psicologia Analítica; J. R. R. Tolkien; Contos de Fadas.

**Abstract:** One of the major particularities of the Analytical Psychology is to being born in the cradle of the transdisciplinarity. Relevant names from different fields of knowledge were *tête-à-tête* with Carl Jung throughout his whole scientific life. And, as told, all of them was welcome to his office for a plenteous exchange of ideas. Following the good tradition, this brief writing intends to compare the theories and elaborations from the Analytical Psychology school and the theories and explanations of the writer and linguistics John Ronald Reuel Tolkien about the curious phenomenon of the fairy

tales and its particularities as part of an archaic and creative psychological reality. This writing shall invite de Lord of the Phantasy to Jung's office in Küssnacht or will invite Jung to the *Inklings'* meetings in Oxford for a friendly and fanciful dialogue.

**Keywords:** Analytical Psychology; J. R. R. Tolkien; Fairy Tales.

*Once meek and in perilous path,  
The just man kept his course along  
The vale of death.  
Roses are planted where thorns grow.  
And on the barren heath  
Sing the honey bees.*

(BLAKE, 2011, p. 18)

## A Psicologia enquanto leitura

Uma possível e frutífera via para a pesquisa transdisciplinar em Psicologia é o encontro entre os saberes psicológicos e a literatura, que resulta, portanto, em um tipo ímpar de leitura. Leitura esta marcada pelo entendimento do texto contado ou grafado enquanto um genuíno reflexo da alma, ou seja, um produto de uma psique criativa, inquieta e operante (SINGER, 2004, p. 209). Tal leitura permite àquele leitor munido de saberes psicológicos explorar todo um novo mundo de possibilidades detrás da obra já conhecida, da letra já impressa ou do conto já dito, trazendo à tona fenômenos psíquicos apresentados em sua forma mais humana possível, ou seja, sob a égide da arte (JUNG, 2013, p. 65-66).

Para Jung (2013, p. 90), há basicamente dois tipos de fazeres literários, a saber, o psicológico e o visionário. O primeiro tipo, mais palatável, por assim dizer, se fundamenta em conteúdos dos quais a consciência parece já conhecer algo sobre ou pressentir. Provindo do domínio da experiência humana cotidiana e conhecida, esse tipo de obra desliza no espectro daquilo que é psicologicamente bem compreensível e inteligível. O segundo, em outra mão, é marcado pelo emergir súbito de conteúdos ignorados que parecem advir das profundezas do inconsciente. Por sua genealogia peculiar, as obras do segundo tipo provocam uma certa estranheza no leitor. São histórias e escritos envoltos em certa obscuridade e com carga visionária, tanto que clamam à alma do leitor comentários ou explicações, provocam também surpresa, desconcerto e confusão – algumas

dessas obras, inclusive, podem ser consideradas repugnantes. Essas obras pouco carregam daquilo que parece um drama da vida cotidiana (ao menos à primeira vista), elas evocam, na verdade, entidades do submundo como Morfeu e Hypnos, fazem vivos os sonhos, as angústias noturnas e os pressentimentos inquietos que jazem nos confins da alma.

A obra visionária é, portanto, a que mais oferece possibilidades de investigação ao psicólogo. Enquanto produto de um psiquismo arcaico e de natureza arquetípica, a obra desse tipo transpassa a identidade de seu próprio autor (JUNG, 2013, p. 91). A título de exemplo, têm-se os escritos de William Blake (2011) em *O casamento do Céu e do Inferno*. Blake (2011, p. 29) chama os preceitos do escrito de “provérbios” e, com isso, busca afirmar uma origem antiga para eles, fazendo da obra a síntese de uma sabedoria adquirida por gerações de experiência. E, factualmente, esses “provérbios” são expressões de uma natureza arquetípica (HARDING, 2004, p. 17). Os “provérbios” de Blake lidam com um motivo arquetípico, possuem uma demanda arcaica, a saber, a compreensão da natureza quádrupla do homem e a experiência de um Deus interno. Esses motivos, apesar de manifestos através da subjetividade do autor, transpassam sua identidade e sua psique individual, são temas concernentes à humanidade enquanto um todo e, em suma, falam de uma psique coletiva e arcaica (SINGER, 2004, p. 33). Natureza parecida possuem os contos de fadas, são obras que atravessam o indivíduo e se manifestam na humanidade como um todo, expressões últimas daquilo que pode ser chamado de o “esqueleto da psique humana”. Os contos de fadas abordam de modo misterioso e simbólico os dramas não apenas de um homem, uma mulher ou uma criança, mas da humanidade, falam sobre experiências pelas quais toda viva alma passa, transformações da vida, dos sentimentos e do psiquismo (VON FRANZ, 1990, p. 10). Compreender um conto de fadas é uma atividade digna da destreza e astúcia dos elfos. Por isso, não apenas um especialista será evocado aqui, mas, sim, dois e eles serão colocados em diálogo.

### **Sobre Tolkien e o diálogo**

Tolkien foi, além de um artífice dos contos de fadas, um verdadeiro amante desse tipo de obra. Dedicou anos de estudo ao tema dessas histórias que parecem simplesmente existir em nosso mundo. Sua paixão era tão ávida que parecia viver plenamente em uma dessas muitas histórias sobre o reino dos elfos. Essa paixão de Tolkien por histórias tão antigas e de difícil compreensão começa de uma forma muito singela, por meio de

palavras, topônimos para ser mais específico (DURIEZ, 2018, p. 14). Para compartilhar da visão de J. R. R. Tolkien acerca do fenômeno dos contos de fadas, é preciso primeiro entender essa paixão por topônimos e como ela se iniciou. Cabe aqui, portanto, um efêmero resumo bibliográfico.

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892 na cidade de Bloemfontein, África do Sul. Seu pai, Arthur Reuel Tolkien, nascido em Birmingham, mudou-se com a esposa, Mabel, também inglesa, para África do Sul a fim de juntar-se ao corpo de funcionários do Bank of Africa. Em abril de 1895, porém, devido à saúde debilitada do ainda bebê Tolkien, que não se adaptara bem ao calor dos trópicos, Mabel e os dois filhos (em 1894 nascera Hilary Arthur Reuel) zarparam para a Inglaterra. Em fevereiro de 1896, Arthur Tolkien faleceu aos 39 anos de idade após uma forte febre reumática. A pobre esposa sequer possuía dinheiro suficiente para visitar seu túmulo há milhares de quilômetros de distância. Após esse acontecimento fatal, a família, consternada, mudou-se da casa dos pais de Babel, na área industrial de Birmingham, para um chalé em Warwickshire, distrito rural (DURIEZ, 2018, p. 18).

Em 1900, Tolkien ingressou na escola primária e sua mãe e sua tia May foram recebidas na Igreja Católica Romana, a despeito da ferrenha oposição do restante da família tradicionalmente protestante. Isso resultou em uma grande pobreza, pois Mabel não recebia mais ajuda de seus pais ou sogros, o que a forçou a se mudar com os filhos para Moseley, no interior do perímetro urbano, próximo ao oratório de Birmingham (WHITE, 2016, p. 33).

No ano seguinte, os Tolkien precisaram se mudar novamente, dessa vez para próximo da estação ferroviária de King's Heath. Lá, o jovem Tolkien descobriu os trens de carvão com nomes, na verdade, topônimos, gauleses, como *Blaen-Rhondda*, *Maerdy*, *Senghenydd*, *Nantyglo* e *Tredegar*; os quais ele sequer sabia como pronunciar. Esse evento fora crucial na vida do menino, pois, cerca de 70 anos mais tarde, em uma entrevista à BBC, Tolkien revelou que o galês sempre o atraiu tanto pelo estilo quanto pelo som, mais que qualquer outra língua. Apesar de no começo vê-lo apenas nos vagões de trem, sempre se perguntou sobre o que se tratava. E a partir disso tomou o hábito de “partir dos nomes”, ou seja, conceber um nome, para então dar vida à história daquele nome. O galês, principalmente, inspirou os dois braços majoritários das línguas élficas criadas por Tolkien e muitos dos nomes de sua mitologia, como Gwaihir, Arwen e Anduin (DURIEZ, 2018, p. 14-15).

Devido às más condições financeiras, os irmãos Tolkien deixaram o colégio King Edward's e se matricularam na escola St. Philip's, uma

instituição caridosa de mensalidade mais acessível, pertencente ao oratório católico frequentado por Mabel; no entanto, um tempo mais tarde, Ronald obteve uma bolsa e retornou ao King Edward's. Por frequentarem a St. Philip's School, Mabel e os filhos conheceram o padre Francis Xavier Morgan que proporcionou acolhimento, conselhos e recursos à tão necessitada família. Como tanto Mabel quanto os meninos frequentemente caíam doentes, o padre Morgan permitiu que morassem em um chalé no oratório próximo ao retiro rural, nas redondezas de Rednal, a mudança ocorreu no verão de 1904. Ali, apesar da glória pelo resgate da atmosfera bucólica, Mabel faleceu alguns meses mais tarde, e o padre Morgan assumiu a tutoria dos meninos (DURIEZ, 2018, p. 22).

Em 1910, penúltimo ano do colégio, Tolkien já era hábil em latim e grego e era conhecido entre os amigos por ter grande gosto pelas sagas nórdicas e pela literatura inglesa medieval. Foi nessa época que começou a criar os seus próprios idiomas (DURIEZ, 2018, p. 28). Em 1911, teve seu primeiro contato com uma versão inglesa do *Kalevala*, de Elias Lönnrot, livro de contos e mitos finlandeses que muito o influenciou na criação de idiomas e em seus estudos sobre contos de fadas e mitologia. Em outubro, Tolkien ingressou no Exeter College, Oxford, onde se matriculou para estudar os Clássicos Greco-Romanos ou, como era denominado na época, Classics<sup>1</sup> (WHITE, 2016, p. 49). Lá, releu o *Kalevala*, dessa vez no idioma de origem com o auxílio de uma gramática finlandesa (FLIEGER, 2016, p. XII). Pouco mais tarde começou a estudar a língua gótica e o galês que o fascinara quando criança. Foi em meados dessa época que começou a criar as suas línguas élficas: o Quenya, baseado no finlandês, e o Sindaril, fortemente calcado no galês. Em 1913, após receber nota máxima em filologia comparada, Tolkien transferiu-se dos Estudos Clássicos para a Escola de Inglês (WHITE, 2016, p. 56).

No ano de 1914, com o deflagrar da guerra, o jovem Tolkien foi alistado como tenente nos Lancashire Fusiliers,<sup>2</sup> em junho de 1916 chegou a Calais, na costa francesa setentrional e em novembro daquele mesmo ano foi mandado de volta à Inglaterra, pois sofria de “febre das trincheiras”. Os terrores da guerra perambularam pela mente de Tolkien por muito tempo e diversos eventos de sua obra estão relacionados aos dias em que passou nas trincheiras. No campo de batalha, ele perdeu dois de seus três amigos mais próximos e isso foi uma grande motivação para que redigisse seus escritos, pois foi ali que percebeu o que queria fazer

---

<sup>1</sup> Línguas, artes e literatura do mundo mediterrâneo antigo.

<sup>2</sup> Regimento de infantaria.

por toda a vida e como gostaria de viver. Assim, as experiências da guerra adicionadas ao gosto e à aptidão pela filologia o levaram a se apaixonar cada vez mais pelos contos de fadas (DURIEZ, 2018, p. 30-35).

Com o término da guerra, Tolkien retomou a carreira acadêmica. Abandonou o posto de tenente e ingressou, em 1919, como linguista na equipe editorial do *New English Dictionary* de Oxford. Para completar o orçamento, o recém-casado Tolkien ainda dava aulas particulares. Em 1920, foi aceito para a cátedra de língua inglesa na Universidade de Leeds e lá permaneceu até 1925, quando assumiu a cátedra de inglês antigo em Oxford (WHITE, 2016, p. 99-100). O trabalho de Tolkien continuou por toda a vida estritamente relacionado à construção e à investigação de línguas e mitologias, sejam deste mundo ou de seu próprio mundo, a Terra-Média (DURIEZ, 2018, p. 38). Em 1926, Tolkien se encontrou pela primeira vez com Clive Staples Lewis e o convidou para o *Inklings*, um grupo literário. Os primeiros encontros aconteciam nas noites de quinta, na espaçosa sala de Lewis e, a partir de 1939, passaram a se encontrar também nas manhãs de terça em um pub chamado *Eagle and Child*. Foi nesse clube que Tolkien leu pela primeira vez as palavras do que chamou de “O Novo Hobbit”, *id est*, “O senhor dos anéis”, ao passo que Lewis contava sobre Nárnia e sua mitologia cósmica. De escritos fantasiosos a investigações filológicas, o *Inklings* era um pequeno congresso informal e pessoal (WHITE, 2016, p. 119-125). Desde o fim da Grande Guerra até sua morte, em 1973, Tolkien fez inúmeras contribuições para a literatura e a filologia, foi agraciado com os títulos de Comendador do Império Britânico e doutor *honoris causa* em Letras pela Oxford University. Seus livros venderam mais de 50 milhões de exemplares ao redor do globo e foram traduzidos para mais de 50 idiomas (FLIEGER, 2016).

### **Topônimos e contos de fadas**

Tolkien (2013a, p. 3-5) considerava a pesquisa sobre contos de fadas uma tarefa extremamente desafiadora, pois o reino desses contos é amplo e profundo e cheio de coisas: lá se encontra tudo o que for possível, todas as variedades de aves, animais deste e de outros mundos; oceanos infinitos e estrelas além; a beleza encantadora e o perigo perene; alegrias e sofrimentos em suas formas mais intensas. Um viajante afortunado pode tentar narrar a nós, leigos, o que por lá viu, mas suas palavras não serão o suficiente. Ainda, enquanto o viajante estiver por lá, é bom que eu não faça perguntas em demasia, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perderem.

Não que as chaves do reino encantado possam ser simplesmente achadas, os exploradores de fato as encontram, mas é necessário que elas queiram ser encontradas primeiro. Assim o sujeito é convidado à Terra-Fada e ao tempo da Terra-Fada, que também é diferente do tempo mundano. Qualquer um pode ser convidado, mesmo uma humilde criança que encontra as chaves mágicas em meio às miudezas no interior de um pedaço de bolo; uma coincidência muito feliz (TOLKIEN, 2015).

Se procurarmos “conto de fadas” nos dicionários, provavelmente não encontraremos uma resposta satisfatória no verbete. Nos dicionários, “conto de fadas” é frequentemente registrado como “um conto sobre fadas ou, geralmente, uma lenda de fadas”; “uma história incrível e pouco real” e “uma narrativa falsa, uma falsidade”.<sup>3</sup> A primeira definição é bastante restrita, principalmente se conjugada com os verbetes apresentados para a palavra “fada”, que é normalmente vista como o nome de seres diminutos e sobrenaturais que, nas crenças folclóricas, possuem poderes mágicos e influenciam na vida dos homens, seja para o bem ou para o mal. Têm-se aí, nas definições costumeiras, dois pontos bastante problemáticos na opinião de Tolkien (2013a, p. 4-9). Conforme o autor, sobrenatural é uma palavra bastante perigosa e de difícil uso, além de pouco adequada para qualificar as fadas, a menos que seja apenas um prefixo superlativo. Pois são os seres humanos as criaturas sobrenaturais em comparação às fadas, essas últimas são plenamente naturais. Elas têm pouco a ver com os objetivos dos homens, a estrada que leva ao seu reino não é uma estrada para o paraíso ou para o inferno, mas uma via à parte. Tolkien (2013a, p. 5) ilustra essa explicação por meio de um poema:

Ó, não vês aquela estrada estreita  
Coberta de urzes e espinhos?  
Pois é a trilha da Honradez,  
Poucos perguntam sobre tais caminhos.

E não vês aquela estrada larga  
Que passa pelo campo liso?  
Pois é a trilha dos perversos,  
Que chamam de Estrada do Paraíso.

<sup>3</sup> O primeiro verbe para *conto de fada* do American Heritage Dictionary of English Language traz as seguintes definições: 1 Um conto fantasioso ou de feitos e criaturas lendárias usualmente direcionado às crianças. 2 Uma história ou explicação altamente fictícia (FAIRY TALE, 2020, tradução nossa).



E não vês aquela estrada linda  
 Que pela escarpa agreste desceu?  
 Pois leva à bela Terra dos Elfos,  
 Lá vamos à noite, tu e eu (Tradução nossa)<sup>4</sup>

Um conto ou história é, antes de tudo, uma série de eventos relacionados que devem interessar a um ouvinte, portanto, pode não ser de fadas, mas científica, sobre o passado, geográfica *et cetera*; seus eventos são escolhidos pelo narrador à mesma maneira que as margens de uma paisagem são escolhidas pelo pintor e, tal como a pintura apreende a atenção do expectador, a história também deverá fazê-lo. Os contos e, também, as pessoas que os escrevem ou narram são difíceis de rotular e vários dos rótulos existentes, ou que ainda serão inventados, não funcionam muito bem ou são distorcidos com o tempo. De todo modo, o rótulo importante aqui é: *de fadas*. Esse rótulo é costumeiramente entendido como “direcionado para crianças”, o que, evidentemente é um equívoco, mas não necessariamente algo ruim, uma vez que as crianças são ótimas críticas literárias (TOLKIEN, 2015, p. 66-70).

O termo *fada* se refere a algo mágico e poderoso, mais especificamente a um lugar (TOLKIEN, 2015). Fadas ou elfos não devem ser tomados como seres irritantes e diminutos como o cavaleiro Pigwiggan presente em *Nymphidia*, de Drayton. Esse tipo de estética e personagem advêm provavelmente de uma fantasia literária artificial que deve ter retomado forças na Inglaterra devido ao ideário da época, que pregava apego ao amor, à fineza e ao requinte. Do mesmo modo na França, essas histórias chegaram à corte e seus personagens foram cobertos de pó de arroz e diamantes – à sua maneira, é claro. Em suma, tal acidente literário deriva de Shakespeare e Michael Drayton. Esses elfos florais, diminutos e muitas vezes com antenas que vivem aventuras entediadas e infantilizadas são comuns descendentes dos personagens de *Nymphidia* ou do “elfo” Puck de *Sonho de uma noite de verão* (TOLKIEN, 2013a). Protagonizam histórias enfadonhas que tanto desagradam as crianças e costumam seguir um padrão. Começam com

---

<sup>4</sup> O see ye not yon narrow road / So thick beset wi’ thorns and briers? / That is the path of Righteousness, / Though after it but few inquires.

And see you not yon braid, braid road / That leis across the lily leaven? / That is the path of Wickedness, / Though some call it the Road to Heaven.

And see ye not yon bonny road / That winds about yon fernie brae? / That is the road to fair Elfland, / Where thou and I this night maun gae.

um jovem que num passeio encontra fadas diminutas dos narcisos ou das gardênias, seres que se escondem atrás das flores, num pequeno bosque com inúmeras coisas aladas. Essas fadas tentam e tentam ser engraçadas, mas fracassam miseravelmente; ou então fazem pregações e nesse ponto elas são bem-sucedidas, exceto pelo detalhe de que fadas, ou elfos, não pregam. E, para piorar, muitas dessas histórias terminam com o despertar da criança e a sentença de que toda aquela experiência fora apenas um sonho. Essas são as novas e artificiais histórias de fadas das quais Andrew Lang (2020) aconselha-nos evitar.

Se o termo *fairy* (fada) originalmente significava encantamento e magia ou, de um modo mais preciso, um lugar (TOLKIEN, 2015, p. 69-70), que “lugar” há de ser esse? Nos verbetes do *Oxford Dictionary* para *fairy*, consultado por Tolkien (2013a), há uma citação de *Confessio Amantis*, do poeta britânico John Gower (1901); mas, conforme assinala o professor de Oxford, a citação usada pelo dicionário está equivocada, ela diz: “Como se ele fosse uma fada”(tradução nossa)<sup>5</sup>, enquanto a obra original na verdade diz: “Como se fosse de *Faërie* [reino encantado]”<sup>6</sup> (TOLKIEN, 2013a, p. 8, tradução nossa). O jovem galante que Gower (1901) descreve é de ossos e sangue mortais, todavia suas características advêm da Terra dos Elfos. Outro trecho do poema mantém o mesmo sentido antes destacado por Tolkien (2013a), na escrita é possível perceber pela forma, “Que é de *faierie*”<sup>7</sup> (GOWER, 1901, p. 331, tradução nossa), no qual o termo *faierie* realmente designa um lugar e esse lugar é a Terra dos Elfos (TOLKIEN, 2013a, p. 10), ou Terra-Fada (TOLKIEN, 2015). O *American Heritage Dictionary of English Language* também define *faierie*, conforme a grafia *Middle English*, como um topônimo para a terra ou reino das fadas, cuja versão recente é *faerie* ou *faërie*. (FAIRY TALE, 2020). Em suma, as histórias de fadas são histórias de *faërie* que, para Tolkien (2013a), é não apenas o reino, mas também o estado no qual as fadas vivem e habitam.

## Sobre a realidade das coisas fantásticas

*Faërie* contém muitas coisas além de elfos, anões, trolls, gigantes, dragões ou feiticeiras; lá, há os astros, como o Sol, a Lua e as estrelas e, também, a própria Terra e tudo o que há nela: árvores, rios, fogo, gelo, pássaros e, por fim, nós mesmos, os humanos (desde que devidamente encantados). As histórias de fadas que tratam estritamente dos elfos são

<sup>5</sup> as he were a faierie

<sup>6</sup> as he were of faierie

<sup>7</sup> wich is of faierie

raras, geralmente o que apreciamos e o que chega aos nossos ouvidos são relatos das aventuras dos humanos em *Faërie*. E isso bem define os contos de fadas: histórias sobre as aventuras dos humanos nos confins da fantástica e perigosa Terra-Fada (TOLKIEN, 2013a, p. 10).

Aqui reside o abrigo até onde as explicações de Tolkien sobre o que são os contos de fadas caminham de maneira suave e com fácil entendimento. A partir de então, o filólogo assume uma postura mais enigmática e nos convida a lançar mão de recursos explicativos complementares. Ao retomar as suas explicações, o autor esclarece que é muito natural o fato de os contos mais frequentemente retratarem as aventuras de humanos na Terra-Fada, pois os elfos de fato existem soberanamente às nossas histórias e não se interessam, portanto, por aquilo que fazemos ou contamos e nem nós nos interessamos tanto assim por eles, mesmo que sejam criaturas fascinantes. E, além, os destinos de humanos e elfos são distintos, suas vias raramente se encontram e, mesmo no interstício entre o Reino Encantado e este nosso mundo, elfos e humanos apenas hão de se encontrar em algum fortuito – ou premeditado – cruzamento de caminhos. (TOLKIEN, 2013a, p. 10-11).

Eis um dado notável: como podem os elfos serem reais se o próprio autor afirma em uma nota de rodapé (TOLKIEN, 2013a, p. 10) para a mesma conferência que “são criações da mente humana”? Deve-se ressaltar também que, em uma passagem anterior no mesmo escrito, afirmara ainda que “é o ser humano que é sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta) em comparação com as fadas, ao passo que elas são naturais, muito mais naturais que ele” (TOLKIEN, 2013a, p. 5). São passagens esfingicas, mas passíveis de clarificação com as devidas ferramentas.

O conceito de realidade colocado em breves pistas por Tolkien coincide em diversos aspectos com a perspectiva epistemológica de realidade conforme delineada pela Psicologia Analítica. Em *O real e o suprarreal*, Jung (2013) qualifica como real aquilo que age, sendo a realidade, por consequência, o conjunto de tudo o que é cognoscível, uma vez que se algo não age, não seremos capazes de percebê-lo e, por consequência, conhecê-lo. Desse modo, os pensamentos, por exemplo, existem, existiram e sempre existirão, mesmo quando não referidos a algum construto palpável. Os pensamentos agem e provocam efeitos externos, pois, caso contrário, ninguém os perceberia. Tomemos a paranoia como exemplo, é a principal síndrome não reduzida pela fisiologia. Independente da escola psicopatológica que a investigue

ou classifique, ela é vista como uma desordem noética, ou seja, um adoecimento da mente derivado da atuação do espírito. Os pensamentos paranoicos são capazes de provocar nas pessoas desde sentimentos ruins a comportamentos estranhos, agem na vida anímica e, portanto, são reais (HILLMAN, 2012, p. 15-16).

Ideias e fantasias agem no cotidiano psíquico e muitas vezes ditam as coordenadas de nossas decisões. A fantasia criativa e seus produtos são reais e atuam diretamente na dinâmica das relações homem-homem ou homem-ambiente desde o início dos tempos (JUNG, 2008). Quando afirma a existência enquanto realidade da Terra-Fada, é provável que Tolkien (2013a, p. 10) esteja comungando da perspectiva junguiana de realidade psíquica. Afinal, em suas elaborações, o professor de Oxford defende que o contato com a Terra-Fada e suas criaturas e maravilhas é plenamente capaz de reconfigurar a forma como uma pessoa vê e aprecia o mundo. Nesse ponto reside a possível explicação para outra enigmática fala do autor, a de que lá, em *Faërie*, há também “humanos, quando encantados”.

### **Realidade arquetípica e os “esqueletos” da psique**

Em *Ferreiro de Bosque Grande*, a última história do Tolkien (2015), o eu-lírico convida o leitor a experimentar as aventuras de um homem comum, um ferreiro que fora “encantado” e viaja à Terra-Fada. Ao chegar em casa, o ferreiro Alf relata suas aventuras à família e então o leitor pode “ouvir” também a narrativa. As viagens a *Faërie* mudam a forma como ele vê o mundo e interpreta as coisas cotidianas. Não é ao acaso que a história surgiu a partir de um prefácio para a edição de *The Golden Key*, de Georg McDonald, Tolkien pretendia convidar o leitor à Terra-Fada e explicar como essas viagens acontecem (FLIEGER, 2015, p. 52). O Ferreiro de Bosque Grande é um desses humanos encantados e o encantamento ao qual foi submetido lhe permite localizar e abrir as portas da Terra-Fada.

De um ponto de vista psicológico, os contos de fada são o que há de mais longínquo em relação à consciência humana e se sustentam nas funções mais basais do psiquismo sendo essencialmente os esqueletos da psique, ou seja, narrativas com nenhum ou pouquíssimo conteúdo subjetivo. Apesar dessa distância toda, há sempre uma quantia significativa de contos de fadas na vida habitual (FRANZ, 2010, p. 13-14), pois, como são expressões puras e simples dos processos inconscientes, essas narrativas estão latentes no drama cotidiano. Os contos de fadas tentam descrever um fato psíquico bastante complexo que demanda

centenas de contos e milhares de versões para advir à tona e, então, encantar o indivíduo (FRANZ, 1990). Esse fato complexo é o que Jung (2013) denomina de *Si-mesmo*, ou *Self*, a totalidade psíquica e ao mesmo tempo o arquétipo central ordenador do psiquismo. Assim, de um ponto de vista psicológico, os contos de fadas tentam chamar a atenção do indivíduo para uma realidade arquetípica.

Os arquétipos são estruturas psíquicas arcaicas que habitam o inconsciente coletivo, mais precisamente, núcleos dinâmicos da psique que exercem impacto na vida do indivíduo, influenciando suas emoções, suas condutas, suas fantasias e as suas perspectivas. Os arquétipos e os símbolos, gerados pela energização dos arquétipos, combinam-se formando uma totalidade. Esse movimento de ordem e combinação ecoa em todos os produtos humanos, desde mitologemas e conteúdos religiosos à produção científica. Os arquétipos são, portanto, tendências para a formação de um motivo narrativo e os contos de fadas são expressões arquetípicas bem conhecidas na humanidade, que foram cunhadas de um modo específico e transmitidas através das décadas. Vale lembrar que o arquétipo difere sensivelmente das formas históricas elaboradas, pois representa essencialmente um conteúdo inconsciente que ganha estética através de sua conscientização e percepção, assumindo assim resquícios da consciência individual e cultural na qual é manifesto (JUNG, 2013).

Sendo cada arquétipo um sistema energético relativamente fechado dentro de um sistema maior, a saber, o inconsciente coletivo, é de se esperar que a imagem arquetípica não seja estática, pois ela é sempre o produto de um processo em cadeia. Assim, o fenômeno arquetípico é, por natureza, um fenômeno dual, ele se propaga linearmente em um único raio, como um feixe de luz, e ao mesmo tempo circularmente, como um campo elétrico que se amplia em todas as direções. Por consequência, a energia psíquica de um determinado arquétipo – de um “sistema” particular, por assim dizer – se relaciona com e sofre influência de todos os outros arquétipos. Diferentes contos de fadas deverão, então, apresentar diferentes fases da experiência arquetípica, podendo abordar o contato com os arquétipos periféricos (*sombra*, *animus* e *anima*) ou enfatizar experiências com as *imagines* paterna e materna, com o arquétipo do herói, com o indômito espírito da psique, com os desejos ou mesmo com um tesouro inacessível e inalcançável (FRANZ, 1990).

O Si-mesmo auxilia o homem a organizar o mundo por duas vias básicas, a criação de padrões matemáticos e a narrativa. Apesar de parecerem métodos distantes entre si, ambos são, na verdade, irmãos muito próximos. Quando uma história é contada, o eu-lírico organiza os eventos ocorridos em uma linha temporal e, não por mera coincidência,

para fazê-lo, usa o verbo “contar”, o mesmo verbo que marca as operações matemáticas (JUNG, 2013b). Desse modo, o Si-mesmo opera estimulando também outros arquétipos, esse sistema atua na organização de eventos que vão desde fenômenos da natureza às angústias comuns da humanidade e aí surgem os mitos, quando a narrativa é mais inserida na cultura local, e os contos de fadas, quando a narrativa é mais neutra (JUNG, 2013). A linguagem desse tipo fantástico de literatura ou tradição oral é sempre enigmática, pois advêm de uma fonte arcaica (JUNG, 2013a). Estar em contato com um conto de fadas é, portanto, estar em contato com a realidade arquetípica e suas múltiplas possibilidades, sendo que essa multiplicidade de narrativas jamais deve ser confundida com algum tipo de tautologia, pois cada versão de um conto ou mito contém algo de significante a respeito de sua natureza (TOLKIEN, 2013a). Por exemplo, há semelhanças cruciais entre o conto “O espírito na garrafa” (JUNG, 2013) e “The story of the fisherman” (LANG, 2020), que tratam basicamente do mesmo tema, como a argúcia de um homem simples e, até então, muito pobre pode superar a ira do espírito Mercurius, ou do gênio que esteve aprisionado por eras e agora pretende aniquilar aquele que o libertara. As diferenças são pontuais, mas permitem, ao leitor (ou ouvinte) atento, desvendar aspectos culturais da psique através delas. Tomar ambos os contos por uma coisa só seria um ato de extrema ignorância e desencanto. As histórias carregam, de fato, o mesmo motivo psicológico e certamente advêm da mesma configuração e fonte arquetípica, todavia são imagens arquetípicas diferentes. Essas imagens se atualizam e, com o decorrer da era, seus motivos básicos (o espírito tempestuoso preso na garrafa e sua fúria destrutiva) são repaginados, ou seja, ganham novas imagens, mas o fundamento arquetípico permanece o mesmo: em “O último desejo”, de Andrzej Sapkowski (2011), quem libera o gênio é o bruxo Gerald de Rívia e o bardo Jaskier, ambos têm que lidar com a ira e os desejos concedidos pelo espírito. Em “O diabo na garrafa” (MICHELINIE; ROMITA JUNIOR; INFANTINO, 2014), o gênio ou espírito que é capaz de ceder poderes ou destruir é personificado pelo alcoolismo, um dado bem interessante se levarmos em conta que os britânicos usavam a palavra *spirit* (espírito) para designar o álcool presente nas bebidas, sendo o bar muitas vezes denominado de *spirit case* (DOYLE, 1996, p. 4).

Ao que parece, o *estar encantado* mencionado por Tolkien (2013a, p. 28-30) refere-se a estar desperto para a realidade arquetípica subjacente às coisas do mundo. Para o psiquismo, um fenômeno nunca é apenas uma ocorrência natural. O homem moderno pode até forçar-se a acreditar que não há algo a mais na relação entre psique e matéria;

pode repetir inúmeras vezes para si mesmo que um astro celeste quando avistado por seus olhos é apenas uma rocha gélida e rodeada por uma massiva nuvem gasosa ou que um trovão apercebido por seus ouvidos desatentos é apenas um ronco advindo do céu, fruto da descarga elétrica entre diferentes potenciais ou, pior, que um suntuoso carvalho, sob o qual se deita para descansar, nada mais é que um ser vivo, pluricelular, eucarionte e autótrofo; todavia, ao olhar para dentro, no âmago de sua alma, saberá que essas reduções não são verdadeiras. Há uma história viva, um conto para cada coisa e, adentrar a realidade arquetípica, olhar para o interior, é entrar em contato com esse algo mais, a magia contida no mundo (JUNG, 2008). Essa magia da realidade arquetípica coincide com a magia que, segundo Tolkien (2013a), caracteriza o genuíno conto de fadas, *id est*, a magia que está no polo oposto em relação aos artificios do mágico ou da ciência. A magia dos contos de fada é o produto da destreza dos elfos e pode ser melhor denominada de “encantamento”. Estar “encantado” é estar em contato com a realidade arquetípica das coisas, por isso é requisito básico para adentrar a Terra-fada. O homem, quando encantado, ouve um trovão e nele é capaz de perceber Thórr, é capaz de ver o líder do panteão grego trançando sua trajetória no firmamento e sabe dos espíritos que habitam as árvores. Tolkien, como genuíno viajante da Terra-fada que era, também percebia o mundo dessa forma, pois era capaz de captar a poesia e o encantamento nos pequenos detalhes da natureza, deixando o mundo lhe inspirar fosse em eventos felizes ou tristes. O relato seguinte fornece uma pista sobre como esse encantamento funciona, já que, ao explicar a gênese de um conto, Tolkien (2013b, p. 8) diz:

[...] chegou, rapidamente, à forma manuscrita, num dia em que acordei com ele já na cabeça, não sofreu alterações. Uma de suas fontes foi um álamo de grandes galhos, que eu enxergava mesmo deitado na cama. De repente foi podado e mutilado pelo proprietário, não sei por quê. Agora foi derrubado, punição menos bárbara por eventuais crimes que possa ter sido acusado, como por exemplo, o de ser grande e estar vivo. Não acho que tivesse algum amigo ou alguém que o pranteasse, a não ser eu e um par de corujas.

Temos de concordar que “encantado” é um excelente termo para definir esse “estado de espírito”. Encantado é aquele que está sob um encantamento, do latim *incantāmentum*, referente ao verbo *īncantāre* (CUNHA, 2010, p. 243), a junção de *in*, que significa “em”, com o verbo *cantāre*, “cantar” (FARIA, 1975, p. 160; 485), o que alude tanto o sentido de emitir palavras mágicas quanto o de estar envolto ou presente em

um canto. Um dado interessante é o de que os personagens encantados de Tolkien sempre cantavam, ou estavam envolvidos em algum canto. *Alf*, o humano encantado de *Ferreiro de Bosque Grande*, era conhecido em sua vila por cantar enquanto forjava (TOLKIEN, 2015, p. 14), bem como *Tom Bombadil* (TOLKIEN, 2008) e os *elfos* e inúmeros outros personagens da *Terra-média* que cantavam lindas canções sempre que possível (TOLKIEN, 2000).

### Sobre a fantasia

O encantamento é capaz de produzir um Mundo Secundário no qual tanto o planejador quanto o espectador podem entrar e desfrutar de suas maravilhas, mas o caminho para alcançá-lo ainda parece um tanto misterioso. A primeira pista jaz no poema citado logo no início deste escrito. A segunda pista está na fantasia que dentre todas as artes e talentos humanos é a que mais se aproxima do encantamento, pois aspira à destreza dos elfos, habitante naturais da *Terra-fada*. O desejo criativo da fantasia em *Faërie* é sem limites e transcende a vontade dos homens. Pode-se tentar ludibriar esse desejo por imitações bobas que vão desde subterfúgios inocentes, porém desastrados, da dramaturgia, ou fraudes maliciosas dos mágicos. Claramente, nenhum desses pobres recursos literários é capaz de aprisionar o anseio criativo e o seu ímpeto por resolução, em *Faërie*, seu lar, ele é implacável, imperecível e incorruptível. Ele não busca meios para dominar os eventos de seu reino, pelo contrário, em sua autonomia perante a vontade do criador/escritor/sonhador, ele almeja sempre o enriquecimento. Para boa parte dos homens modernos, a Fantasia – essa arte criativa e autônoma que reconfigura e constrói mundos combinando e recombinao substantivos e distribuindo adjetivos – parece ser o mais tolo modo de perder tempo, além, é claro, de carregar o semblante da ilegitimidade e irracionalidade. Outros ousam chamá-la de tolice infantil, plausível apenas aos povos primitivos, ou infantes e mancebos (TOLKIEN, 2013a).

É verdadeiro que a ciência e seus frutos maravilhosos repousam sobre os alicerces da função intelectual bem estruturada e progressiva, a qual Carl Jung (JUNG, 2013a, p. 31) denominou de pensamento-dirigido. Seu par oposto é o chamado pensamento-fantasia, cujos conteúdos, passíveis de compreensão por via indireta apenas, estão distribuídos entre a consciência e o inconsciente. Outra característica desse tipo de pensamento é a autonomia em relação às vontades do sujeito pensante. O pensamento-fantasia guia-se por si só, construindo sua própria narrativa e ditando seus próprios fatos, à medida que desenvolve, quanto mais longe



vai, mais conteúdo apresenta. Dar liberdade ao pensamento-fantasia é como iniciar uma jornada por uma estrada da qual não conseguimos ver o fim; como Bilbo (TOLKIEN, 2000, p. 76) costumava dizer: “Você pisa na Estrada, e, se não controlar seus pés, não há como saber até onde você pode ser levado.” Os conteúdos do pensamento-fantasia podem ser classificados em três grupos: o primeiro contém as fantasias que habitam o consciente, são as fantasias diurnas, também denominadas de “sonhos acordado”; no segundo grupo estão os sonhos, que à primeira vista parecem enigmáticos e indecifráveis, mas adquirem sentido quando os conteúdos inconscientes são identificados e, por último, há o sistema de fantasias plenamente inconscientes.

Por meio das ocorrências do pensamento-fantasia, o pensamento-dirigido estabelece conexão com os estratos mais antigos do espírito humano, há muito guardados abaixo do limiar da consciência. E, a partir disso, percebemos que os produtos provindos do inconsciente têm parentesco com o mito. Uma vez que a mitologia possuía para o homem arcaico o status de verdade, para o psiquismo arcaico, os conteúdos da fantasia possuem também um quê de verdade e influenciam diretamente o mundo consciente. Através do tema mítico, as fantasias relatam tendências da própria personalidade que ainda não foram percebidas. Assim, as constatações sobre o pensamento-fantasia, ou seja, a forma primordial de pensamento, revela-nos algo de assustador: o pensamento-dirigido, tão valorizado na modernidade é uma função adaptativa desenvolvida ao longo da história da humanidade (JUNG, 2013a, p. 32). Assim, a sentença de Tolkien (2013a) sobre a naturalidade das fadas e a artificialidade do homem se faz um pouco mais clara. A fada, fruto da fantasia autônoma e habitante da *Terra-fada* é de origem natural, apenas existe, tal como o psiquismo arcaico; já o homem moderno que tenta entendê-la racionalmente, claudica buscando explicações em toda a sua racionalidade artificial.

Os diferentes modos de pensamentos não devem ser entendidos como antagonísticos, e sim complementares, pois são dimensões do recurso mental que auxiliou a humanidade em sua longa jornada pela face da Terra (JUNG, 2013a). A fantasia é uma faculdade humana natural e de modo algum ameaça ou insulta a racionalidade, muito menos abrandando o apetite pelas verdades e descobertas científicas. Para Tolkien (2013a), quanto mais afiada a razão, melhor fantasia será produzida, pois ela se fundamenta nas impressões sobre as coisas do mundo tal como são. Separar a fantasia da realidade e o pensamento-fantasia do pensamento-dirigido requer um conhecimento aguçado sobre suas variadas dimensões. Assim, se as pessoas não fossem capazes de distinguir sapos de homens,

jamais haveria contos de fadas sobre reis enfeitizados que se tornaram sapos. E, se o pensamento-dirigido não fosse capaz de compreender o sentido dos símbolos e das histórias fantásticas, o pensamento-fantasia jamais seria percebido como uma fonte frutífera de dados psíquicos tanto individuais quanto coletivos.

Esses são, talvez, os pontos mais basais das impressões de Tolkien sobre a natureza dos contos de fadas e seus possíveis diálogos com conceitos também fundamentais da Psicologia Analítica. De qualquer modo, é espantoso o fato de que, quando colocados em paridade, os aspectos essenciais de ambas as perspectivas somam um mundo de dados e argumentos fecundos para o entendimento tanto da literatura quanto da psique humana. Este escrito é um diálogo fantasioso e também um pequeno passo exploratório no que parece ser um campo muito fecundo de ideias ainda pouco desbravado. Tolkien e Jung foram mais que o criador da *Terra-média* e o criador da Psicologia Analítica respectivamente. Por meio de suas obras, rerepresentaram ao apático homem moderno a importância das narrativas humanas e da imaginação. Demonstraram que o que nos faz humanos são as fantasias e, através delas, podemos nos compreender.

Embora alheado,  
o Homem não é perdido nem mudado.  
Sem graça sim, porém não sem seu trono,  
tem restos do poder que foi dono:  
Subcriador, o que a luz desata  
e de um só Branco cores mil refrata  
que se combinam, variações viventes  
e formas que se movem entre as mentes.  
Se deste mundo as frestas ocupamos  
com Elfos e Duendes, se criamos  
Deuses, seus lares, treva e luz do dia, dragões plantamos – nossa  
é a regalia  
(boa ou má). Não morre esse direito:  
eu faço pela lei na qual sou feito  
(TOLKIEN, 2013a, p. 52-53, tradução nossa).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Although now long estranged, / Man is not wholly lost nor wholly changed. / Disgraced he may be, yet is not de-throned, / and keeps the rags of lordship once he owned: / Man, Sub-creator, the refracted Light / through whom is splintered from a single White / to many hues, and endlessly combined / in living shapes that move from mind to mind. / Though all the crannies of the world we filled / with Elves and Goblins, though we dare to build / God and their houses out of dark and light, / and showed the seed of dragons – ‘twas our right / (used or misused). That right has not decayed: / we make still by the law in wich we’re made.

## Referências

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DOYLE, Arthur Conan. A scandal in Bohemia. In: DOYLE, Arthur Conan. *The Adventures and Memoirs of Sherlock Holmes*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1996. p. 3-25.

DURIEZ, Colin. *J. R. R. Tolkien & C. S. Lewis: o dom da amizade*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Colins, 2018.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Nacional de Material Escolar, 1975.

FARY TALE. In: *THE AMERICAN Heritage Dictionary of the English language*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2020. Disponível em: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=fairy+tale/>. Acesso em: 08 nov. 2020.

FLIEGER, Verlyn. Posfácio. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Ferreiro de Bosque Grande*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015. p. 49-62.

FLIEGER, Verlyn. Notas e comentários. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *A história de Kullervo*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016. p. 91-97.

GOWER, John. Confessio Amantis. In: GOWER, John. *The Complete Works of John Gower: the English Works*. Oxford: Clarendon Press, 1901.

HARDING, Mary. E. Introdução. In: SINGER, June. *Blake, Jung e o inconsciente coletivo: o conflito entre a razão e a imaginação*. Tradução de Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2004. p. 15-19.

HILLMAN, James. *Paranóia*. Tradução de Gustavo Barcellos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. Relação da Psicologia Analítica com a obra de arte poética. In: JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 65-84. v. 15.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia e poesia. In: JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na arte de na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 85-108. v. 15.

JUNG, Carl Gustav. O real e o suprarreal. In: JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Tradução de Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 340-342.

JUNG, Carl Gustav. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. In: JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luisa Apy e Dora Mariana Ricardo Ferreira Silva. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 11-50.

JUNG, Carl Gustav. A fenomenologia do espírito no conto de fadas. In: JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luisa Apy e Dora Mariana Ricardo Ferreira Silva. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 207-255.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação*. Tradução de Eva Stern. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

JUNG, Carl Gustav. O espírito Mercurius. In: JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*. Tradução de Dora Mariana Ricardo Ferreira Silva e Maria Luisa Apy. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 205-265.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 15-132.

JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudo sobre o simbolismo do Si-mesmo*. Tradução de Dom Matheus Ramalho Rocha. 10. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2013.

LANG, Andrew. *The Arabian Nights*. Seattle: Amazon Classics, 2020. *E-book*.

LANG, Andrew. *The Lilac Fairy Book*. Seattle: AmazonClassics, 2020. *E-book*.

MICHELINIE, David; ROMITA JUNIOR, John; INFANTINO, Carmine. *Homem de ferro – o demônio na garrafa*. Tradução de Fernando Lopes e Rodrigo Barros. São Paulo: Editora Marvel; Salvat, 2014.

SAPKOWSKI, Andrzej. O último desejo. In: SAPKOWSKI, Andrzej. *O último desejo*. Tradução de Tomasz Barcinski. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 247-308. v. 1.

SINGER, June. *Blake, Jung e o inconsciente coletivo: o conflito entre a razão e a imaginação*. Tradução de Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Sobre contos de fadas. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013a. p. 1-80.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Nota introdutória. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013b. p. 7-8.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*. 2. ed. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *As aventuras de Tom Bombadil e outros versos do Livro Vermelho*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Rascunho da Apresentação de Tolkien para The Golden Key. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Ferreiro de Bosque Grande*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015. p. 65-70.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Ferreiro de Bosque Grande*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche. São Paulo: Paulus, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Animus e anima nos contos de fadas*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Verus, 2010.

WHITE, Michael. *J. R. R. Tolkien: o senhor da fantasia*. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

Recebido em: 1º de dezembro de 2020.

Aprovado em: 28 de maio de 2021.

RESENHA







**VERUNSCHK, Micheliney. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 168 p.**

Michelle Márcia Cobra Torre

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

michelle torre@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-6515-142X>

*O som do rugido da onça*, romance da escritora e historiadora Micheliney Verunschck, é uma narrativa dividida em três partes, formada por uma variedade de vozes, sendo essas dos povos da floresta, da natureza, dos ancestrais. A obra propõe um diálogo entre o passado e o presente, apoiando-se em vasta pesquisa histórica, mesclando ficção e história. No século XIX, duas crianças indígenas são levadas para a Europa pelos naturalistas Spix e Martius, que estiveram no Brasil em uma grande expedição científica. O romance de Verunschck subverte o olhar eurocêntrico dos naturalistas e conta a história da perspectiva da menina indígena, que recupera a sua voz silenciada, roubada.

Micheliney Verunschck, nesse romance, propõe pensar o Brasil a partir de questões fundamentais e latentes, que possuem suas raízes no passado e que repercutem na atualidade. A violência colonial contra os povos nativos, em todas as suas facetas, é tema central do romance, em que o passado colonial reverbera no século XXI, fricciona, esbarra como ondas incessantes, tal como a violência contra o meio ambiente e contra a infância indígena, o genocídio dos povos da floresta. Imagens do passado colonial se mesclam com imagens atuais de indígenas nas cidades, maltrapilhos. A obra literária aproxima o passado dos olhos do leitor contemporâneo, propondo leituras a partir das inquietações do presente.

Tanto a Literatura, quanto a História, podem recuperar personagens históricos que foram marginalizados em dado período, em dada sociedade, propondo novas leituras do passado. Esse movimento possibilita que as vozes silenciadas de grupos vencidos sejam ouvidas. Mas a Literatura alcança onde a História não pode alcançar. Ela mergulha nos sentimentos e nos pensamentos dos personagens, em sua cosmovisão e em seus mundos



imagináveis e inimagináveis. É possibilitado, ao leitor, ver pelos olhos de um outro, sentir pelo coração de um outro, os seus medos e os seus sonhos. Ela é uma das formas de mergulhar na alteridade.

Alteridade, em *O som do rugido da onça*, é ver o mundo pelos olhos de Iñe-e, a menina do povo Miranha, levada para Munique com o menino do povo Juri, entre plantas e animais que, na concepção dos estrangeiros, eram seres exóticos. É ouvir a voz do rio Isar. O rio feminino que corre na Bavária, a voz da natureza, que acolhe Iñe-e e penetra em seu coração confortando a menina com notícias de sua família. É também ouvir a voz ancestral do grande felino Tipai uu, sua forma de esturrar, trovejante, que ecoa na floresta.

Na fria Munique, Iñe-e está longe de sua família e de sua cultura, impedida de realizar os seus ritos. Sente-se sozinha e perdida. O menino Juri, antes seu inimigo ancestral, passa a ser percebido como um irmão, por dividirem o mesmo destino. Iñe-e foi dada de presente a Martius, que firmou acordo com o pai da indígena para a compra de crianças. Uma das questões trazidas pelo romance é histórica e diz respeito a um dos muitos efeitos provocados pelo colonialismo entre os povos nativos, que é a destruição de núcleos parentais. Muitos indígenas passaram a usar parentes como moeda de troca com os europeus. Se em um dado momento eram vendidos adultos e crianças de povos inimigos, os efeitos do colonialismo levam indígenas negociantes a trocarem pessoas de seu próprio povo, ou seja, seus parentes. O pai de Iñe-e, no romance, é João Manoel, personagem histórico, um indígena que vendia pessoas de seu povo aos europeus em troca de machados e facas. João Manoel é denominado como um tuxaua, alguém que almejava ser como o estrangeiro, mas vivia uma meia vida branca. A retirada de Iñe-e de sua família e de sua cultura é o primeiro e mais violento ato contra a menina, tendo início nesse ato a sua morte.

Iñe-e e o menino Juri são expostos à corte dos reis da Baviera. A exposição é extremamente desagradável e a menina sente como se fosse devorada pelos olhos famintos dos convidados do rei. A exibição de seus corpos configura mais um ato de violência cruel cometido contra as crianças indígenas, que, como outros, foram também levados à Europa e serviram aos apetites curiosos, ávidos por novidades. A todo o momento, as lembranças da aldeia invadem o coração da menina, como as lembranças do calor da mãe e de suas palavras. O sentimento de angústia toma conta de Iñe-e. Em Munique, são batizados como Isabella

e Johann, tendo seus nomes negados em mais um ato de violência contra suas identidades, suas culturas e suas histórias.

Micheliny Verunschik traz várias palavras indígenas para o romance, familiares a *Iñe-e*, fruto de uma profunda pesquisa. A nostalgia das palavras aprendidas com sua mãe e o medo de se esquecer do tom ou do timbre da voz de algum parente assombravam *Iñe-e*. A perda da voz, da cultura e de seu mundo são perdas e violências sofridas pelas crianças indígenas em um mundo que não as compreende.

As diferentes temporalidades se esbarram frequentemente nesse romance e o passado provoca ondas que atingem personagens do presente, como Josefa, que, na obra, é como um elo entre as crianças indígenas levadas por Spix e Martius e os ecos do passado colonial em sua vida presente. Em uma exposição de litogravuras em um centro cultural, Josefa impressiona-se com as imagens da menina e do menino indígenas, o que desencadeia nela uma busca por sua ancestralidade, marcada pela história da bisavó, pega a laço, e que sofrera um apagamento na memória da família. A personagem tem dificuldade em lidar com o passado e foge de algo que ainda não compreende, assim, “Josefa é uma mulher que fugiu. Em todo lugar do mundo, em qualquer tempo, há uma mulher fugindo” (VERUNSCHK, 2021, p. 80). Ela vai para terras distantes para se encontrar consigo mesma e lá tem a sua revelação.

Há que se observar também o profundo trabalho de pesquisa de vocábulos, da cultura e da cosmovisão de povos indígenas. Ao final da obra, a autora relata que consultou histórias dos povos Miranha, Juri e Yanomami, assim como de outros. As referências indígenas relativas à fundação do mundo costuram a narrativa do romance e agregam todas as vozes desses povos nativos em uma ciranda, na terceira parte do livro, lançando luz sobre toda a obra. Micheliny Verunschik traz para o romance, com beleza e profundidade, essas vozes, num momento em que precisam, mais do que nunca, serem ouvidas. Saliente-se que Verunschik se aproxima de narradores indígenas e se afasta de autores indigenistas e das representações canônicas da literatura brasileira sobre os povos indígenas, colocando a sua obra em outro patamar, escapando das armadilhas da tradição literária que a antecede.

Um ponto que não pode deixar de ser trazido à discussão é o belo diálogo com o conto “Meu tio Iauaretê”, do escritor mineiro Guimarães Rosa. Para além de *O som do rugido da onça* resgatar diferentes nomes - tanto indígenas quanto sertanejos - dados a esse grande felino, o jaguar,

a nossa onça, há outro ponto mais íntimo nessa relação entre os dois textos. O narrador do conto roseano, um caçador de onças, diz ter aprendido os movimentos da caça com o grande felino. Ao longo da narrativa, o onceiro se metamorfoseia em onça e está convencido de que ele é um parente desses felinos do sertão, que o farejam e o reconhecem como tal. Tanto em Guimarães Rosa quanto no romance de Micheliny Verunschck, a onça é o animal que dá medo, mas que também é íntima. A família de Iñe-e acredita que a menina fez um pacto com a onça que ronda a aldeia e que, um dia, ela poderia se transformar no grande felino e matar a todos.

“Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser. Mãos tuas viram patas macias, orelhas tuas se acendem setas, e aqui te surgem bigodes que te ensinam a ser quem tu é e a andar pelos caminhos que tu deve de andar” (VERUNSCHK, 2021, p.113).

A onça, animal importante na cosmovisão de muitos povos indígenas, é carregada de significados no romance de Verunschck. Significados esses que são trazidos para o presente em uma obra delicada, forte e corajosa, que reivindica uma mirada diferente daqui para frente. Vestir a pele da onça é o que faz a autora nesse belo romance.

Recebido em: 30 de abril de 2021.

Aprovado em: 25 de maio de 2021.

ENTREVISTA







## Condição imigrante: uma entrevista com Lubi Prates

Fernanda Valim Côrtes Miguel

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), Diamantina, Minas Gerais / Brasil

fernanda.valim@ufvjm.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8336-738X>

“tudo aqui é um exílio.”

Lubi Prates

Lubi Prates é uma jovem poeta e tradutora paulista que tem movimentado a cena da literatura contemporânea em festivais no Brasil e na América Latina, especialmente através de ações que dão visibilidade a mulheres negras, ao corpo político e a lutas antirracistas. De seus versos ecoam vozes de muitas gerações que se encontram nos gestos, nos territórios da memória, no espaço imaginário da palavra, em um corpo individual, coletivo e histórico. Suas publicações atravessam a experiência do *blog*, das plaquetes e de revistas literárias e somam participação em antologias nacionais e internacionais. Seu livro *um corpo negro* (2018) teve sua primeira edição esgotada em curtíssimo prazo e é reconhecido como um dos livros mais importantes da poesia brasileira atual. A obra foi finalista do 61º Prêmio Jabuti e do 4º Prêmio Rio de Literatura e está agora em processo de publicação em países como França, Argentina, Colômbia, Espanha e Estados Unidos. Lubi também é autora de *coração na boca* (2012) e *Tris* (2016) e fundadora da *nosotros, editorial*, que constrói projetos cuidadosos e criativos, na contramão da lógica da indústria massificada. Como tradutora, foi responsável pela edição brasileira da *Poesia completa de Maya Angelou*. Em 2019, a autora organizou a antologia *Nossos poemas conjuram e gritam*, que reuniu textos de escritoras contemporâneas, Conceição Evaristo, Jarid Arraes, Esmeralda Ribeiro, Lívia Natália, Natasha Felix, Neide Almeida e Nina Rizzi.

Conheci Lubi Prates pessoalmente no 5º Festival de História - FHist, realizado em Diamantina, em Minas Gerais, no final de 2019, onde tive a oportunidade de mediar uma mesa sobre *Literatura e feminismo e*

partilhar experiências marcantes na presença de escritoras brasileiras e convidadas. Foi naquele mesmo dia que pude ouvi-la declamar alguns de seus poemas pela primeira vez: gesto tímido, olhar calmo e observador, tempo intimista na maneira de enunciar. Nesta entrevista, concedida por ela ao grupo de Estudos em Literatura, Arte e Cultura (UFVJM/CNPq), a escritora fala sobre o momento presente da pandemia da Covid-19, sobre a questão do pertencimento e o processo de reconhecimento, na ideia de tornar-se negra em diáspora, uma desconhecida ou uma eterna imigrante, e, sobretudo, sobre como planeja a liberdade através da poesia.

Boa leitura!

**Fernanda Valim:** *No exato momento desta entrevista, enfrentamos uma pandemia motivada pela disseminação do novo coronavírus em um país profundamente desigual, em que poder ficar em casa já é um grande privilégio. Como vem sendo sua experiência de distanciamento social durante esse período, o que mudou na sua rotina? A arte vem ajudando nesse enfrentamento? O que você tem lido, assistido e ouvido? Como você imagina que será o mundo pós-pandemia?*

**Lubi Pates:** Desde que o distanciamento social começou, me senti bastante preocupada com o fato de considerarem essa possibilidade como um privilégio porque entendo como um “direito”. E, no Brasil, teoricamente, todos temos direito à vida. Teoricamente. A forma como o distanciamento social foi visto, me preocupou porque “privilégio” é algo que se relaciona a um poder atribuído a determinado grupo social do qual eu, sendo parte de uma minoria, como mulher negra, não participo. Mesmo tendo a possibilidade de ficar em casa. Além das minhas atividades literárias, eu sou psicóloga clínica e curso, atualmente, Doutorado em Psicologia do Desenvolvimento Humano. Meu trabalho depende, essencialmente, da presença e da conexão que se cria entre mim e o/a paciente. Então, não poder estar diante fisicamente daqueles/as que eu atendo é uma perda imensa, para mim. Temos a possibilidade de atendimento virtual, e essa é uma maravilha do século 21, que eu entendo como uma remediação ao momento atual, pois nada substitui a necessidade da presença. Acho que essas são as duas alterações na minha rotina que eu mais senti: a impossibilidade de ir ao consultório e o mergulho no mundo virtual a que somos obrigados/as, e ao qual, eu resisto. Quando eu não estou dedicada às minhas tarefas profissionais,

como psicóloga ou poeta, editora e tradutora, ou às tarefas do meu doutorado, uso meu tempo para práticas espirituais, para ler e escutar música. Essas são três coisas que fortalecem a minha conexão interior e me auxiliam a passar por esse momento que tem sido difícil para todos/as. Eu sou apaixonada por Arte e, ainda, quero ter tempo de vida para experimentar cada uma delas. Tenho uma relação mais aproximada com a Literatura, Música e Artes Visuais, mas o Cinema, Teatro e Dança também me encantam como espectadora, porque abrem janelas, são destinos para os nossos olhos. Nesse tempo de distanciamento social, sigo entretida com o que me interessa: basicamente, produções artísticas de pessoas negras. Tenho me debruçado na poesia da Lucille Clifton e da Maya Angelou e na prosa da Igiaba Scego. Sou apaixonada por rap e é esse ritmo, basicamente, que toca no meu fone de ouvido. Quando não, Tiganá Santana e Mateus Aleluia. O mundo pós-pandemia, pra mim, segue sendo um mistério. Se eu abri a janela, através da Arte, posso dizer que a paisagem ainda é distante.

**FV:** *Você está escrevendo algum livro no momento ou envolvida em alguma criação artística?*

**LP:** No momento em que respondo essa entrevista, já ultrapassei o terceiro mês de distanciamento social. Nesse período, acredito que tenha escrito três ou quatro poemas. É uma quantidade pequena, talvez porque eu esteja sendo muito demandada por outras atividades além da escrita, mas também porque esse momento, de muitas maneiras, me espanta. E eu demoro na observação dos dias, de como o passar desse tempo me afeta. Não me obrigo a escrever, permito que aconteça quando tem que acontecer. Então, não tenho sequer previsão de quando terei um próximo livro finalizado. Por outro lado, estou muito envolvida com a publicação do *um corpo negro* em outros países, nas versões ao inglês, espanhol e francês. Esses lançamentos aconteceriam durante 2020, mas como o mundo inteiro foi atingido pelo coronavírus, adiamos as datas para o próximo ano. Entendo esses lançamentos como conclusões fundamentais para que eu tenha espaço mental e temporal para me dedicar a outros planos.

**FV:** *No prefácio de Golpe: uma antologia manifesto, Márcia Tiburi escreve o seguinte: “Não existe poesia depois do golpe (...) a poesia é contra o golpe. A poesia contra o golpe é o cuspe, a pedrada, o soco, o pontapé, o pneu em chamas, as vias impedidas, a greve geral. A poesia*



*é o fora do texto para onde o texto olha a abrir com as armas perigosas da palavra a passagem para a vida revolucionária”. O que é a poesia? A palavra muda o mundo?*

**LP:** A poesia, pra mim, é uma forma de experimentar o mundo: com os olhos, com os ouvidos, com o nariz, com a língua, com a pele. Algo que atravessa o corpo inteiro. Não tem relação com algo que se produz. O produto de uma experiência poética nem sempre vai ser um poema – sobre a matéria e a qualidade. É tarefa da palavra, portanto, organizar a experiência e isso tanto no sentido individual quanto coletivo. No sentido individual, nos tornamos sujeito/a quando nomeamos quem somos, como somos, o que sentimos e fazemos – e isso é de uma importância extrema, pois quando não nomeamos, somos nomeados/as pelos/as outros/as. Acho que todo mundo já teve a oportunidade de observar uma criança, na primeira infância, e perceber que, primeiro ela é seu nome e, só depois ela é “eu”. Essa mudança de posicionamento é estruturante na construção de sujeito/a, mesmo sendo tão simples. É se conhecer e se reconhecer, porque a medida que eu sou “eu”, eu não sou o outro. No sentido coletivo, também nos organizamos através da fala – cada grupo tem seu próprio idioma e seu próprio sotaque. E pela linguagem empregada também operamos exclusões, pois não reconhecemos o outro através da fala. Então, sim, a palavra muda o mundo. Não há nenhuma mudança, interna ou externa, que não se organize, também, pela palavra.

*FV: Como o racismo marca a sua história de vida e como você vem pensando e produzindo leituras, oralidades e escritas antirracistas?*

**LP:** Eu sou uma mulher negra vivendo num país estruturalmente racista. Embora esses dois aspectos sejam basais para se pensar a construção da minha existência, porque falam sobre pertencimento, considero aprisionante a ideia de que o racismo marcou, marca e irá marcar a minha vida – é algo para além de mim. O racismo é um cão raivoso que está sempre à espreita, do lado de fora da minha porta. Mas eu não vou deixar de sair porque ele está lá. Há algum tempo, como resultado dos meus processos acadêmicos, espirituais e psicoterapêuticos, eu decidi que minha vida não seria pautada por uma ameaça. Esses três eixos de desenvolvimento pessoal foram fundamentais para essa decisão de como me colocar no mundo, mas essa forma de enfrentamento só foi possível de ser elaborada porque eu fui educada por uma mãe que, diante de

qualquer desejo meu, me ensinou que havia a possibilidade de “sim”. Eu fui educada para acreditar em mim e no meu poder pessoal, então, a forma como eu lido com o racismo vem desses aprendizados e dessa decisão. Eu estou viva e desejo viver muito mais. Isso, por si só, já é, infelizmente, uma perspectiva antirracista – já que, de acordo com o Atlas da Violência de 2018, os/as negros/as representam 71,5% das pessoas assassinadas, no Brasil. Sem contar as mortes por negligências à saúde da população negra, como temos observado, de forma escancarada, durante a pandemia. Permanecer viva deveria ser algo simples, mas como Lucille Clifton diz no seu poema “você não vai celebrar comigo?”, “(...) todos os dias / alguma coisa tenta me matar / e falha”. E, também, como não basta viver, uma vida digna (com uma casa com infraestrutura básica, comida na mesa, roupa, segurança, acesso à educação e saúde, e possibilidades de diversão) e feliz se torna uma direção a seguir.

Desconstruir as ideias aprisionantes de que o racismo, determinantemente, nos relega a muitos tipos de sofrimentos é atravessado pela necessidade de construirmos narrativas sobre outras experiências. Narrativas onde existiremos no futuro, como as elaboradas pelo Afrofuturismo, mas também as narrativas propostas pela Miriam Alves, onde somos felizes, temos um trabalho que nos satisfaz, uma boa casa, uma família estruturada e relacionamentos saudáveis. Essas narrativas nos mostram que podemos alcançar os lugares que desejamos, sejam eles quais forem, e são elas, no momento, que tem me interessado como perspectivas de escrita.

***FV:** O Brasil é um país profundamente traumatizado, marcado por duas dores sociais profundas: a escravidão e a condição colonial. Como você entende a função da palavra, da poesia, na elaboração da dor pessoal e social?*

**LP:** A linguagem tem esse poder organizativo, dá nome ao que acontece – interna ou externamente, e, eu acredito, esse é o início do processo de elaboração, individual e coletivo. Não conseguimos transformar aquilo que calamos, talvez, por isso, nos governos antidemocráticos o que se ataca primeiro é o que se pode ou não dizer, e a censura e outros modos de silenciamento sejam tão comuns. Assim, quando pensamos também sobre o racismo, que é um sistema de dominação e exploração de um grupo sobre o outro, levando em consideração a raça como um atributo para determinar um e outro como inferior e superior, e o colonialismo

nasce daí, penso que só será possível alterá-lo, quando reconhecermos – como sociedade brasileira – que somos racistas e, a partir disso, discutirmos seriamente o assunto, incluindo na discussão, medidas de reparação histórica que ofereçam às/aos negras/os a possibilidade de reconstruir suas vidas. Nesse caso, a literatura pode ser um dos meios para essa discussão, quando pensamos nesse aspecto coletivo, que vem de uma necessidade de expressão individual.

*FV: De que modo a sua formação e a sua experiência como psicóloga dialoga com o trabalho de escrita?*

**LP:** Essas minhas duas atuações, assim como a editoração, a tradução e a curadoria, fazem parte de quem eu sou. Eu só consigo exercer essas funções e da maneira como eu faço em cada uma delas porque eu sou quem eu sou: alguém que tem uma relação muito especial com a linguagem. São todas funções em que a linguagem ocupa um papel principal, então, eu vejo todas elas interligadas porque nascem da mesma raiz. Uma amiga minha, poeta e astróloga, Júlia de Carvalho Hansen, me disse certa vez que eu sou uma “intermediadora de mundos” e eu gosto de pensar dessa maneira.

Como poeta, tudo serve de material para minha produção, é como ter uma antena captando os sinais e transformando em outra coisa... Assim, o que eu vivo no consultório, o que eu penso, me estimula a criar, do mesmo jeito que uma música que eu ouço, um filme que eu assisto ou qualquer outra experiência que eu tenho na vida.

*FV: Desde nosso período colonial, os corpos negros – o corpo da mulher negra – em nossa sociedade têm sofrido tentativas históricas de apagamento de suas memórias ancestrais. Você considera que seu projeto de escrita poética aproxima corpo e linguagem? Em caso positivo, como isso é pensado ou construído?*

**LP:** Essa é uma pergunta bastante interessante. Sim, minha produção poética aproxima corpo e linguagem, mas isso não aconteceu como um projeto. Embora eu tenha me proposto a escrever sobre as minhas experiências acerca da minha negritude, só percebi essa relação na minha produção, de maneira mais consistente, quando tive que organizar os poemas para publicar *um corpo negro* e, posteriormente, quando li as críticas sobre ele e pude pensar a respeito. A negritude está marcada

no meu corpo, então, todas as experiências relacionadas a isso, me atravessam corporalmente, por isso, acredito que não tenha como falar de raça sem falar sobre corpo. Acho importante mencionar que, mesmo antes do *um corpo negro* e do meu entendimento sobre ser uma mulher negra, o corpo já era um tema, para mim. Talvez, porque eu o compreenda como um limite entre mim e o outro, uma mediação para a minha relação com o mundo.

*FP: A condição imigrante, o corpo como território de memória, a palavra como resgate da ancestralidade são temas muito marcantes na sua poesia. Sua língua é sua pátria, você possui mátria ou em todo lugar você é estrangeira?*

**LP:** Infelizmente, a/o negra/o foi construída/o como o Outro, como um estranho, um estrangeiro, e essa exclusão também foi marcada pela linguagem. As pessoas escravizadas eram colocadas em grupos nos quais não podiam se comunicar, onde não havia quem falava seu idioma – penso que, com certeza, a linguagem marca o pertencimento e, também, o não-pertencimento. Eu tenho pensado muito sobre essa questão, atualmente, porque a língua que eu falo não é minha. Eu não pertenço ao idioma que eu falo. E depois de aprender inglês e espanhol e estar aprendendo francês, é que eu percebi que poderia escolher um idioma africano como meu e aprendê-lo. Quando nossas histórias são sistematicamente destruídas, quando não temos mais como acessar as informações sobre de onde viemos, quem são nossos ancestrais, precisamos criar essa história, daqui para o futuro, e esse processo de integrar em si aspectos culturais africanos pode nos ajudar a criar esse sentimento de pertencimento. Então, existem lugares onde eu me sinto pertencendo, e o terreiro de Candomblé é um deles.

*FP: Você considera o campo literário, no Brasil, um espaço elitista?*

**LP:** Considero. A literatura é uma tarefa intelectual e ser intelectual é visto como uma possibilidade própria da elite. Mas, além de ser elitista (ou, talvez, por isso mesmo), é racista e machista. Quando analisamos o cânone literário, percebemos que a presença de homens brancos de classe média/alta é totalmente desproporcional à porcentagem de brancos e negros, homens e mulheres, de ricos e pobres, no Brasil. Por que a maioria da população não consegue estar nesse espaço? Porque

existem forças que querem manter esse status. Felizmente, a partir dos questionamentos feitos sobre a construção e manutenção do cânone como espaço de exclusão, ele tem sido alterado, muito lentamente.

*FV: Meu primeiro acesso a seus textos foi através de seu blog. Em outras entrevistas, você já comentou sobre ter tido uma experiência ruim com o mercado editorial brasileiro, fato que teria motivado a criação coletiva da editora nosotros, editorial. Poderia comentar brevemente sobre essas experiências e sobre a importância da editora para o cenário da literatura atual?*

**LP:** Sim, como o mercado literário é racista e machista, ele se atualiza de forma perversa, frequentemente. Então, por mais que se publique mais negros e mulheres, isso não é suficiente para combater o racismo e o machismo. Precisamos que os livros de outros corpos sejam divulgados, resenhados, analisados academicamente, estejam nas vitrines. Com *Coração na boca e triz*, meus dois primeiros livros, não fazia o menor sentido, para mim, publicar meus poemas para os exemplares ficarem guardados dentro de caixas, no fundo das editoras. Lugar de livros é no mundo. E eu penso que quem publica quer ser lido, então, eu empreguei muita energia pessoal para vendê-los. Até eu perceber que eu poderia fazer isso por mim mesma, não por/para editoras. Foi assim que nasceu a nosotros, editorial. Eu estudava espanhol há anos, já tinha começado a traduzir, principalmente, poetAs (entre elas, Jimena Arnolfi, Ingrid Bringas, Karen Luy de Aliaga) e compartilhava a paixão por Literatura e dramaturgia latino-americanas com outros amigos (inicialmente, Carla Kinzo, Stefanni Marion e Julia Mendes; hoje, com Carla Kinzo e Priscilla Campos) com quem me reuni para colocar esse plano em prática. Acredito que sejamos a única editora brasileira com esses recortes territorial e temporal. Publicamos poesia e dramaturgia de autoras/es latino-americanas/os vivas/os, em edições bilíngues, e alguns projetos especiais que também acendem a chama da vida no nosso peito, como *Golpe: antologia-manifesto*, nossa primeira publicação, *um corpo negro* e *Medo medo medo*, da Maria Clara Escobar. Gosto muito do projeto da *nosotros*, principalmente, porque os brasileiros tendem a se comportar como se o país fosse uma ilha, sem influências do continente onde está inserido.

**FV:** *Você participa do processo de edição de seus livros? Poderia comentar brevemente sobre esse processo da criação de arte, em especial a de um corpo negro?*

**LP:** Eu sou chatíssima quando o assunto é a edição dos meus livros. Faço questão de participar de todas as etapas e poder viver isso em todas as minhas publicações, sei que é uma exceção. Acredito que o livro vai além do texto que contém, é um objeto e precisa ser pensado para que o texto dialogue com o projeto gráfico. No caso de *um corpo negro*, eu queria que fosse um livro pequeno, que não ocupasse muito espaço, e leve porque o tema em si é uma porrada. A capa traz um punho fechado, símbolo da luta antirracista. E um punho fechado pode ser defesa ou ataque. Foi um projeto gráfico que me deixou muito satisfeita. Meus três livros foram projetados pelo meu amigo Bruno Palma e Silva, assim como as plaquetes “de lá / daqui” e “permanece,” (na publicação da *nosotros*,).

**FV:** *Você teve oportunidade em dar sequência a seus estudos na graduação e na pós-graduação. Ao longo de todo esse percurso escolar, mas principalmente acadêmico, você considera nosso processo educacional embranquecido? Poderia comentar e dar algum exemplo de que se recorde?*

**LP:** Particularmente, eu não gosto da ideia de me considerar ou de ser considerada uma exceção, em nenhuma área da minha vida. Não acredito que tive a oportunidade de estudar, acredito que usei e uso o meu direito à educação, previsto na constituição federal.

Considero o processo educacional brasileiro embranquecido, sim, porque vivemos numa sociedade estruturalmente racista. Diversas pesquisas mostram que a presença de negras/os no ensino público diminui conforme o nível aumenta. Temos muitas/os negras/os em escolas públicas, durante o Ensino Fundamental e Médio, e essa porcentagem diminui para Graduação, Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado, e esse é um retrato da desigualdade social – vai além de mim e de qualquer exemplo que eu possa mencionar.

**FV:** *Seu livro, um corpo negro, foi contemplado pelo Programa de Ação Cultural de São Paulo (PROAC) com bolsa de criação e edição de poesia, inclusive com possibilidade de publicação em outros países. Como você avalia a importância de leis de incentivo à cultura no país?*

**LP:** Em 2017, inscrevi o *um corpo negro* – que na época consistia num projeto de livro, com uns 5 poemas finalizados, no edital de criação e publicação de poesia, do PROAC. Pelo tema que o meu projeto discutia e por conhecer a veia conservadora do Governo do Estado, foi uma grande surpresa, para mim, ser contemplada com essa bolsa. Dentre as lições mais valiosas que *um corpo negro* me trouxe, talvez, a maior delas seja o entendimento da poesia como um ofício e, sendo um ofício, podendo ser remunerado. Foi uma lição *à la* Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*. A importância de leis de incentivo à cultura, pra mim, é essa: possibilitar que possamos trabalhar integralmente com cultura, que é um patrimônio imaterial, sem nos preocuparmos em conciliar com outros trabalhos remunerados, sabendo que o teto sobre a nossa cabeça, a comida no prato e a roupa estão garantidos. As perspectivas de publicar *um corpo negro* em outros países é algo independente do PROAC. Surgiram a partir da circulação, dele e minha, pelo mundo. As/os editoras/es e/ou tradutoras/es conheceram o material e se interessaram em traduzir e publicar.

*FV: Assistimos, no Brasil, especialmente nesses últimos anos, a um crescimento expressivo das discussões feministas em diferentes espaços enunciativos e do protagonismo de escritoras, teóricas e militantes, com uma ampliação da circulação de discursos sobre identidades de gênero e de traduções de livros importantes nesse contexto. Contraditoriamente, assistimos a uma escalada da violência reacionária de aspectos fascistas no país. Como você compreende essa relação e qual a sua leitura sobre nosso momento atual?*

**LP:** A principal reivindicação do movimento feminista é a igualdade, e essa reivindicação é atravessada por outras categorias: raça, identidade de gênero, orientação sexual, classe econômica, territórios etc. por isso, não é apenas a igualdade entre gêneros que interessa, mas também, a igualdade entre as mulheres. O feminismo tem provocado mudanças na estrutura do país e eu acredito que, sim, a escalada fascista é uma contrarreação, não só no Brasil, mas em outros países, obviamente, porque muitas pessoas não querem se retirar de seus lugares de poder. Compartilhar privilégios não é algo que faz sentido para todas/os, infelizmente.

*FV: Gostaria de recomendar algumas leituras imprescindíveis e urgentes para tempos pandêmicos?*

**LP:** O livro mais interessante que li até agora, três meses de distanciamento social, que não estava relacionado a nenhum trabalho, foi *Céu noturno crivado de balas*, do Ocean Vuong. O Ocean é um vietnamita que imigrou para os Estados Unidos quando tinha dois anos de idade. Seus poemas falam sobre imigração, homossexualidade, exclusão, sobre a relação com seu pai (por quem foi abandonado). É um livro que comoveu muito.

**FV:** *Agradeço muito pela disponibilidade da entrevista.*

**LP:** Eu gostaria muito de agradecer pela disponibilidade desse espaço em ouvir o que eu tenho a dizer.

## Referências

ANGELOU, Maya. *Poesia completa*. Trad. Lubi Prates. Bauru: Astral Cultural, 2020.

PRATES, Lubi. *Coração na boca*. São Paulo: Patuá, 2012.

PRATES, Lubi. *Tris*. São Paulo: Patuá, 2016

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. 2 ed. São Paulo: nosotros, 2019.

PRATES, Lubi (Org.). *Nossos poemas conjuram e gritam*. São Paulo: Quelônio, 2019.

VUONG, Ocean. *Céu noturno crivado de balas*. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2019.

Recebido em: 8 de junho de 2021.

Aprovado em: 2 de setembro de 2021.